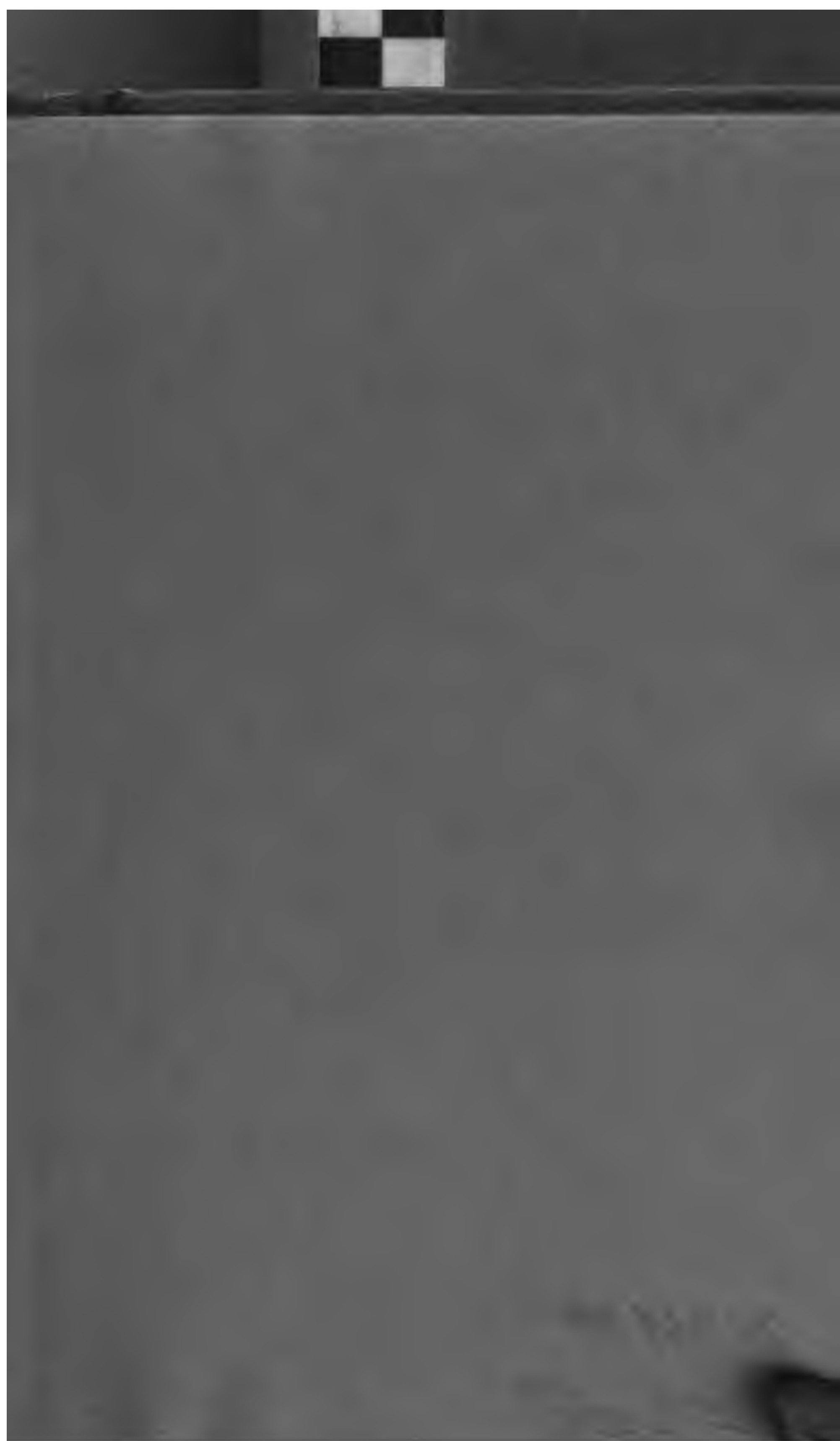










JAHRBUCH

DER

CHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

OIS BRANDL UND WOLFGANG KELLER

EINUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT VIER BILDERN



EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1905



SHAKESPEARE

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND WOLFGANG KELLER

EINUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT VIER BILDERN



BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
[illegible]



JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

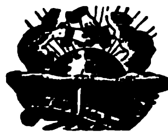
HERAUSGEGEBEN

VON

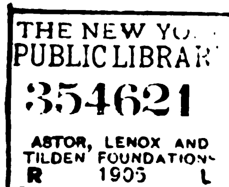
ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

EINUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT VIER BILDERN


EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1905



Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichnis.

Jahresbericht für 1904—05,

erstattet in der Hauptversammlung am 29. April
durch den Präsidenten.

Zum ersten Male seit der Enthüllung des Shakespeare-Denkmals auf diesem klassischen Boden vereinen wir uns zur gewohnten Jahresfeier. Nicht unbestritten ist das marmorne Wahrzeichen geblieben[1], und so ist auch auf literarischem Gebiete mancherlei Kritik gegen die Vorherrschaft Shakespeares zu verzeichnen, aus Rußland und England, in pathetischem Ton durch Tolstoi, in humoristischem durch Shaw. Aber nur künstliche Größen leiden durch Angriffe; elementare werden durch sie erhärtet. Tatsächlich wird Shakespeare auf dem englischen, französischen und deutschen Theater gegenwärtig mit lebhafterem Interesse als jemals gepflegt; selbst der hergebrachte Bühnenapparat wird manchmal umgestaltet, damit die Eigenart seiner Stücke voller zur Wirkung gelange; einem Versuche dieser Art hofften auch wir, dank der freundlichen und tatkräftigen Gastlichkeit des Weimarischen Großherzogl. Hoftheaters, heute Abend beizuwohnen. Als ein erfreuliches Zeichen für das enge Verhältnis der schaffenden Geister zu Shakespeare begrüßen wir es, daß ein hochbegabter Dramatiker unseres eigenen Volkes in dieser Stunde

[1]) Genaue Nachforschungen haben ergeben, daß die Besudlung des Denkmals von einem berufsmäßigen Steinarbeiter herrühren muß, der von der bevorstehenden Reise des Denkmalsschöpfers nach Weimar wußte; denn die Tat fand gerade in der Nacht vor dessen Ankunft in Weimar statt, so daß nach menschlicher Berechnung der Bildhauer als Erster sie hätte sehen müssen — nur die rechtzeitige Meldung des Hofgärtners machte es unserem Bibliothekar Herrn v. Bojanowski möglich, dem Meister den Anblick zu ersparen. Dies deutet auf Rachsucht rein persönlicher Art.

die Festtribüne betreten und über den großen Romantiker aus der kleinen Stratford sich aussprechen wird. Auch die Städte, mit dene er im Leben verknüpft war, sehen wir jetzt bestrebt, seine Be deutung zu markieren; London will, was den Besitz eines würdige Shakespeare-Denkmals betrifft, hinter Weimar nicht zurückstehen Stratford begeht seinen Gedächtnistag mit dem Geläute der Glocke und mit rauschenden Festlichkeiten, bereitete vor wenigen Tage unserem Vertreter Professor Dr. Fiedler-Birmingham eine liebens würdige Aufnahme durch den Mayor und hat uns durch die Ab ordnung eines Vertreters beehrt. Das Jahrbuch ist kaum mehr im stande zusammenzufassen, was Forscher und Essayisten im Lauf des Jahres über den Hamlet-Dichter produziert haben. Aus Phila delphia und Adelaide senden uns andere Shakespeare-Gesellschafte sympathische Lebenszeichen. Wahrhaftig, wenn eine deutsche Shake speare-Gesellschaft nicht schon bestände, so müßten wir uns schleunigs zusammentun, um sie zu gründen.

Wenden wir uns zur Betrachtung des eigenen Haushalts, so um flort uns zunächst ein schwerer Verlust die Augen. Wie hoffnungs voll konnte ich im letzten Jahre von dem Anteil berichten, den di in Jugend blühende Herrscherin dieses Landes an unseren Arbeite nahm! Diese Hoffnungen mußten wir begraben. Ein einzige Mal war es uns gegönnt, die hohe Frau in unserem jährlichen Mi gliederverzeichnis zu nennen. Unserer ehrerbietigen Mittrauer m unserem huldvollen Protektor und dem Weimarischen Lande wolle wir durch Erheben von den Sitzen solennen Ausdruck gegeben habe

Zu einem langen Leben konnten wir beglückwünschen unsere verehrten Vizepräsidenten Ernst v. Wildenbruch, der am 3. Februa den sechzigsten Geburtstag beging; ferner unser Ehrenmitglied F. J Furnivall, den Begründer der New Shakespeare Society in Lon don, und unser Mitglied Rudolf Genée, den geistigen Vater de Münchener Shakespearebühne, die beide am 4. Februar und 12. De zember in die Reihe der feurig gebliebenen Achtzigjährigen einrückte An neuen Mitgliedern haben wir 70 gewonnen; im ganzen gehöre jetzt 560 Personen unserer Gesellschaft an. Unsere Bibliothek is um 130 Nummern gewachsen, die Zahl der Entlehnungen auf 14 gestiegen. Der abgebrannten Nationalbibliothek in Turin haben wi unsere sämtlichen Jahrbücher zugewendet, wofür uns die italienisch Regierung durch die Berliner Botschaft danken ließ. Professo Bangs verdienstvolle Sammlung von ‹Materialien zur Kunde de älteren englischen Dramas› suchten wir durch Zeichnung mehrere

Exemplare zu fördern. Die im vorigen Jahre ausgeschriebene Preisarbeit, «Die Bühnenverhältnisse des Shakespeare'schen Theaters nach den Angaben der zeitgenössischen Dramatiker», hat eine zweifache, wenn man eine zu spät eingegangene Schrift mitzählt, sogar eine dreifache Bearbeitung erfahren. Die Schrift mit dem Motto «Cupio placere» ist für würdig erklärt, zwei Drittel des Preises als Ehrengabe zu erhalten; als ihr Verfasser ergibt sich Dr. Richard Wegener in Halensee bei Berlin. Der Arbeit mit dem Motto «Im Einzelnen sentierst du kräftig und herrlich» usw. wird ein Drittel des Preises als Ehrengabe zugesprochen; Verfasser ist Dr. B. Neuendorff in Berlin. Die beträchtlich zu spät eingeschickte Abhandlung, die daher an der Preisverteilung nicht teilnehmen kann, verdient doch das Lob sachkundigen und kritischen Vorgehens; sie trägt das Motto «Die Hauptsache ist, daß man eine Seele habe» usw. und stammt her von Dr. Paul Mönkemeyer in Hannover. Den Preisrichtern hat der Vorstand für sehr eingehende Gutachten zu danken.

Diesen Jahresbericht darf ich nicht schließen, ohne wenigstens mit einigen Worten des Schillerjubiläums zu gedenken, das zu feiern sich das deutsche Volk eben allenthalben rüstet. Läge von Schiller nichts als die Macbeth-Übersetzung vor, so verdiente er für diese zum Teil zwar freie, doch im allgemeinen gelungenste Aneignung der schwierigen Tragödie bereits unsere Bewunderung. Er hat aber auch prächtige Worte gefunden für das Individuelle, das Große, das Symbolische, das Kunstgerechte an Shakespeare, und er hat dessen Technik endgültig für unser Theater erobert. Zahlreiche Ähnlichkeiten, die seine «Räuber» mit der Glostergeschichte in «König Lear», seinen «Wallenstein» mit den Königsdramen, seinen «Tell» mit «Julius Cäsar» und «Macbeth» verknüpfen, haben als wichtige Bindeglieder zwischen Shakespeare und unserem nationalen Geschmack gewirkt. Schiller trug insofern wesentlich dazu bei, daß uns Shakespeare vertraut und eigen wurde, und daher gebührt es sich, daß auch unsere Gesellschaft in seine Säkularfeier lebhaft mit einstimmt.

In der auf den Festvortrag folgenden Mitgliederversammlung wurde der Kassenbericht entgegengenommen, dem Schatzmeister Entlastung erteilt und als Ort der nächsten Hauptversammlung wieder Weimar gewählt.

Shakespeares Könige und große Herren.

Festvortrag,
gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 29. April 1905.

Von
Hugo v. Hofmannsthal.

Ich glaube zu wissen, was Sie bewogen haben kann, mich hierher zu rufen, damit ich vor Ihnen spreche. Es war keinesfalls der Drang, etwas Neues zu erfahren; keinesfalls konnten Sie erwarten, daß ich den Lasten des Wissens um Shakespeare, mit denen Ihre Speicher überfüllt und Ihre Schiffe bis zum Sinken überfrachtet sind, auch nur eine Handvoll des Meinigen als einen substantiellen Gewinn hinzufügen könnte; keine der Dunkelheiten, wofern es noch Dunkelheiten gibt, mit denen Sie ringen, konnte von mir ihre Durchleuchtung erhoffen, keine der Feststellungen, welche Sie von früheren Generationen übernommen haben und den Generationen hinter uns gereinigt und vertieft hinterlassen, konnte aus meinem Munde ihre Bekräftigung zu empfangen wünschen. Aber vielleicht fühlten Sie sich beengt und beinahe geängstigt durch so viel aufgestapelten Reichtum; vielleicht betäubt Sie manchmal der ungeheure Strom einer Tradition, in dessen verworrenem Rauschen sich die Stimme Herders mit der Stimme von Sarah Siddons vermengt. Und eine Stimme in Ihnen — war es Erinnerung oder Intuition? — gemahnte Sie, daß es neben der reinen Leidenschaft des Verstehens noch eines zweideutigen Elementes, eines geheimnisvollen hybriden Organs bedürfe, um den rechten Zauber zu wirken: da traten Sie aus dem stillen Gemach des Forschers hinaus in den Wald des Lebens, und wie der Zauberer nach dem Alräunchen griffen Sie nach irgend einem Lebendigen, griffen Sie nach mir und stellten mich in diesen Kreis. Gewohnt, das wundervolle Phänomen in

seine Elemente zu zerlegen und in den flutenden Strömen seines geteilten Lichtes mit Ihrem Denken zu wohnen, verlangt es Sie manchmal, einen Lebenden von draußen hereinzurufen, in dessen Seele dies unzerlegte Ganze Shakespeare anpocht, wie das einlaßbegehrende Schicksal; für dessen Augen dies ungeteilte Licht die Abgründe und die Gipfel des Daseins bestrahlt. Und in Ihrem Gedächtnis, in dem eine fast grenzenlose Tradition lebendig ist, regt sich ein altes Wort, zuweilen verdunkelt und doch nie ganz vergessen: es seien dies die wahren Leser Shakespeares und in ihnen Shakespeare auch einzig wahrhaft lebendig, die eine Bühne in sich trügen.

«Die Gabe der inneren Darstellung . . . die ganz bestimmte Produktivität: die Aktion, wie sie auf dem Papier, in sich selbst als eigenstes Erlebnis hervorzubringen,» um dieses Dinges willen — und die Worte, mit denen ich es umschreibe, sind Worte Eines aus Ihrer Mitte —, lassen Sie mich glauben, daß Sie mich hergerufen haben. Um dieses Dinges willen, und weiter mit den Worten Karl Werders: «Shakespeares Sachen sind Darstellung, nicht bloße Schilderung. Wer sich von ihm nur erzählen lassen will, der mißversteht ihn. Wer ihn nur hört, indem er ihn liest, liest ihn nur halb und mißhört ihn darum. Gespielt will er sein: weil dann das mitgehört und mitgesehen wird, was er nicht sagt und nicht sagen darf, — wenn er so echt und groß sein will, wie er ist. Wollte er sagen, was für jene Unproduktiven nötig wäre, um ihn, ohne daß er ihnen vorgespielt würde, zu verstehen, so müßte er aufhören, Shakespeare zu sein.»

Wenn ich mich an diese Worte halte und bedenke, daß sie bei Ihnen Tradition sind, unverlierbare Tradition wie alles definitiv Wahre und Kluge, das einer der Männer Ihres Faches jemals hingeschrieben hat, und wenn ich mich zugleich des Abschnittes aus Otto Ludwigs Studien erinnere, dessen erste Zeile lautet: «Shakespeare hat seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben» und dessen spätere Sätze die tiefsten dichterischen Probleme streifen, so ist es mir völlig durchsichtig, was Sie bewogen haben kann, mich hierher zu rufen: Sie vermuteten, ich müsse es verstehen, Shakespeare mit der Phantasie zu lesen. Um den Leser Shakespeares war Ihnen zu tun, um einen, von dem Sie jene «ganz bestimmte Produktivität» voraussetzen und fordern dürften; und mir ist, wenn ich Ihre Nachsicht nicht verscherzen will, so darf ich Ihnen von nichts sprechen als von dem, was eine Lust ist und eine

Leidenschaft, eine bewußtlos empfangene Gabe, eine angeboren Kunst vielleicht wie Flötenspielen oder Tanzen, eine zerrüttende un stumme innere Orgie: vom Lesen Shakespeares.

Ich spreche nicht von denen, die Shakespeare lesen wie di Bibel oder sonst ein wahres oder großes Buch. Nicht von denen die ihre vom Leben ermüdeten und gewelkten Gesichter über diese tiefen Spiegel beugen, um zu sehen: «So war es immer, so ging e stets» und sich die «Brust des argen Stoffes zu entladen». Nicht von denen, deren Herz voll ist mit «dem Schimpf, der auf dem armen Manne haftet», mit «des Rechts Verzögerung, der Ämter Frechheit», mit all den übrigen so furchtbar wirklichen Übeln aus Hamlets Monolog. Ich spreche nicht von allen diesen, die zu den weisesten aller Bücher sich kehren, schutzsuchend, wenn sich vor ihrem empörten Auge der Lauf der Welt gräßlich verrenkt hat. Aus ihnen zwar scheint sich mir das innere Mark von Shakespeares Werk stetig zu ernähren. Aber die, von denen ich sprechen will, sind es, aus denen sich auch die blühende Haut ernährt und immerfort den ganzen gespannten Glanz der Jugend behält. Es sind die, für deren Leidenschaft in jedem Werk Shakespeares ein Ganzes lebt. Jene andern, welche die Erfahrung zu Shakespeare zurückgetrieben hat, sind mit ihrer Seele, die vom Schmerz und der Härte des Lebens gewaltsam gekrümmt ist, wie der Körper eines Musikinstrumentes, der wundervolle Resonanzboden für den Fall der Hoheit, Erniedrigung der Guten, die Selbstzerstörung der Edlen und das gräßliche Geschick des zarten dem Leben preisgegebenen Geistes. Aber die, von denen ich sprechen will, sind ein Resonanzboden nicht nur für dies allein, sondern noch für tausend viel zartere und viel verstecktere, viel sinnlichere und viel symbolhaftere Dinge, aus deren verflochtener Vielfalt sich die geheimnisvolle Einheit zusammensetzt, deren leidenschaftliche Diener sie sind. Für sie existieren nicht bloß die großen Geschicke, die jähen Wendungen des Schicksals, die riesenhaften Zusammenbrüche — wenn die Töchter Lears in die Burg hineingehen, weil ein rauhes Wetter losbricht, und die schwere Tür hinter ihnen sich dröhnend schließt, und der alte Mann da steht, preisgegeben sein weißes Haar dem Sturm und schweren Regen, sein Herz der finstern Nacht und dem Taumel des hilflosen Zorns; wenn Macbeth und seine Frau im dämmernden Burghof die Blicke ineinander bohren und halbe Worte tauschen; wenn Othello immer wieder aus einer Tür heraustritt in den Hof, oder aus einer andern Tür auf den Wall, und Jago ist immer einen Schritt hinter ihm, immer

dicht an ihm, und die Rede fließt aus seinem Mund wie ein fressendes Gift, wie ein verzehrendes, nicht zu löschendes Feuergift, das durch die Knochen ins Mark frißt, und der andere horcht immer und gibt mit schwerer Zunge, mit einer Zunge, die sich im Mund windet wie ein Schlachtopfer, die Einreden, und sein Aug' wälzt sich blutunterlaufen, so hilflos wie eines gemarterten Stieres Aug' in der Höhlung, und der andere hat immerfort die Fänge in seinen Eingeweiden, und so schleift er ihn hinter sich, der Stier den Hund, durch Zimmer und Gänge, Türen und Höfe, und nie kommen sie auseinander, als bis zuletzt im Todeskrampf .... für die unablässige Bewunderung derer, von denen ich Ihnen spreche, sind diese Dinge, obgleich sich nichts von Menschen Geschaffenes mit ihnen vergleichen läßt, nicht das Einzige, um dessen willen sie sich in diese von einem Geist erbaute Welt verlieren. Für sie gibt es hier noch unbegrenzte andere Begegnungen, bei denen nicht die Seele sich angstvoll ins Dunkel drückt und zu sich selber ruft: Guarda e passa! Diese Gedichte sind nicht einzig erfüllt mit Dingen, deren Anblick aus der gleichen Ordnung der Dinge ist wie der Maelstrom, das brandende, finstere Meer, der Bergsturz oder das im Tode erstarrende menschliche Gesicht. Nicht alles in ihnen haucht die grauenvolle Einsamkeit aus, welche um die ungeheuersten Geschicke herumschwebt wie um die Gipfel der eisigen Berge. Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tief ergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht, wie in «Heinrich VIII.» der Sturz Wolseys und dann seine Fassung, der reine Klang seiner großen resignierten Worte, mit dem Sterben der Königin Katharina, diesem Verklingen einer sanften, leidenden Stimme, und der Festmusik, die um den König und die neue Königin herum ist, sich unlöslich zu einem melodischen Ganzen verbindet, das einer Sonate von Beethoven in der Führung des Themas und in den pathetischen Bestandteilen, man kann kaum sagen wie nahe verwandt ist. Und in den romantischen Stücken, im «Sturm», in «Cymbeline», in «Maß für Maß», «Wie es euch gefällt», im «Wintermärchen» ist das Ganze so durchwoben von dieser Musik, vielmehr es mündet alles in sie hinein, es gibt sich alles an sie hin, alles was nebeneinander steht, was gegeneinander atmet und seinen Atem in Haß oder Liebe vermischt, was aneinander vorüberstreift, was sich an-

einander entzückt oder entsetzt, was lieblich und was lächerlich ist, ja was da ist und was nicht da ist — soferne ja in jedem Gedichte auch die Dinge mitspielen, die nicht in ihnen vorkommen, indem sie rings um das Ganze ihre Schatten legen — alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen, und eben von dem, der diese hört, wollte ich Ihnen ja sprechen. Denn er ist es, der Shakespeare mit der ganzen Seele, mit dem ganzen Gemüt und aus allen seinen Kräften liest, und von ihm, in dem diese Leidenschaft wohnt, lassen Sie mich sprechen wie von einer Figur, so sprechen wie Milton in seinen Versen von dem Leichtherzigen und dem Schwermütigen spricht, oder La Bruyère von dem Zerstreuten und dem Ehrgeizigen. Mir ist, als hätten diese Stücke wie «Cymbeline» und «Der Sturm» und die anderen die Kraft, sich immer wieder in der Phantasie eines schöpferischen Lesers eine innere Bühne zu schaffen, auf der ihr Ganzes leben und ihre Musik tönen kann, so wie sich die Gestalten des Lear und des Shylock, des Macbeth und der Julie immer wieder den Leib eines genialen Schauspielers unterjochen, um in diesem zu leben und zu sterben, und wirklich sind der Leser Shakespeares und der Schauspieler Shakespeares nahe verwandt. Nur daß um den einen sich eine der Gestalten herumlegt wie eine Haut, und in dem anderen alle gleichzeitig leben wollen. Dem einen winkt ein Schatten abseits: «Gib mir dein ganzes Blut zu trinken», den andern umdrängt ein ganzer Schwarm. Ich glaube genau so, mit dem geheimnisvollen Erwachen einer «bestimmten Produktivität», an einem Tage, der nicht wie alle Tage ist, unter einem Wind und Wetter, das nicht ist wie sonst Wind und Wetter, erzwingt sich die Gestalt vom Schauspieler gespielt zu werden — und er spürt, ohne Willen, diese muß er, einmal muß er sie spielen — und erzwingt sich das Stück: «Heute liest du mich und ich lebe in dir.» Ich glaube nicht, daß einer, «der eine Bühne in sich trägt», an dem Tage hätte Romeo und Julie lesen können, wo es ihm bestimmt war, den «Sturm» zu lesen. Vielleicht griff er nach «Romeo und Julie»: er blätterte darin, aber das Buch ließ ihn kalt. Es verlockte ihn nicht. Die Reihen der Verse, auf die sein Auge fiel, waren ihm heute stumpf und nicht wie lebendige Augen, nicht wie Blumenkelche, in die man hinabschauen kann bis auf den Grund. Die Überschriften des Aktes und der Auftritte, auf die sein Auge fiel, waren ihm heute nicht wie ein verstecktes Pförtchen in einer geheimnisvollen Mauer, nicht wie schmale Lichtungen, die sich auftun und ins dämmernde Herz des Waldes führen. Er legte den

Band wieder hin und schon wollte er ohne Shakespeare ins Freie gehen. Da fiel sein Blick auf dieses Wort: The Tempest. Und er wußte in einem Blitz: «Ich vermag Leben zu spenden. Ich vermag heute diese Wesen Prospero und Miranda und Ariel und Caliban in mir stärker aufleben zu lassen, als ein Wasser verwelkte Blumen aufleben macht. Heute oder nie bin ich die Insel, auf der diese alle gelebt haben. Heute oder nie trage ich die Höhle in mir, vor deren Eingang Caliban sich sonnt, das Dickicht von hohen unglaublichen Bäumen, in deren Wipfeln Ariel hingleitet wie ein zauberhafter Vogel, die Luft dieser Insel, eine südliche Abendluft aus Gold und Bläue, in der Mirandas Schönheit schwimmt wie ein Meereswunder in seinem Element. Heute oder nie bin ich alle diese zugleich, bin Prosperos Hoheit und Ferdinands Jugend, Ariels geisterhafte dienende Liebe und Calibans Haß, bin Antonio der Böse, Gonzalo der Ehrliche, Stephano der betrunkene Schuft. Warum auch sollte ich nicht alle diese sein? In mir sind so viele. In mir begegnen sich so viele.» — Wirklich, in jedem von uns leben mehr Wesen, als die wir uns eingestehen wollen. Irgendwo in uns liegen immer die Schatten knabenhafter, grausiger Dämmerstunden und bilden eine Höhle, in der Caliban wohnt. Es ist soviel Raum in uns: wir haben über manches, das in uns herumtreibt, nicht mehr Gewalt als der Rheeder gegen seine übers Meer taumelnden Schiffe. —

So geht er hinaus und hat den «Sturm» in der Tasche. Die Wiese ist zu nah der Straße, der Wald ist schon zu dunkel. Lange schlendert er hin und her, lange kann er sich nicht entschließen, bevor er auf einem Baumstamm sich hinläßt und zwischen Sommerfäden und moosige Zweige das magische Theater projiziert. Noch bedarf es einer letzten Steigerung innerer Kräfte, er muß sich selber verlöschen, sich selber versinken, ganz leer sein, ganz Schauplatz, ganz jene Insel, ganz Bühne. Da tritt Prospero aus der Höhle, ein Schatten von Müdigkeit ist auf seinem adeligen Gesicht, und Mirandas Blumenhände greifen nach der Spange, ihm den dunklen Zaubermantel von der Schulter zu lösen. Und nun ist er, der Leser, nur ein Instrument: nun spielt das Buch auf ihm.

Sie werden mir sagen, daß mein Leser Charles Lamb oder Théophile Gautier heißt, daß er ein Dichter ist, in welchem fremde Gedichte nochmals lebendig werden. Aber dies ist ganz gleich. Worauf es ankommt, das ist die Musik Shakespeares und daß immer wieder welche da sein müssen, denen es verliehen ist, die ganze

Musik dieser Gedichte zu hören. Aber die ganze, die ganze. — D ist «Maß für Maß». Ein Ding voll Härte, mit finsteren Stellen, mi einer sonderbaren spröden Mischung des Hohen und des Niedrigen Schwieriger in den Worten, minder schnell uns ergreifend in den Mo tiven als die übrigen. Ein Ding, das erst lebt, wenn man sein ganze Musik einmal gehört hat. Es gleicht den Gesichtern gewisse seltener Frauen, deren Schönheit nur der weiß, der mit ihnen glück-lich war. Wie furchtbar ist dieser Vorgang an sich, diese Geschichte von dem ungetreuen Richter, ungetreu seinem Amt, ungetreu dem armen Verurteilten, ungetreu der guten Schwester, wie hart und finster ist dies alles, wie das Herz zusammendrückend, empörend, aufreizend, abstoßend. Wie hart und finster, wie wehtuend ist Claudios Geschick, seine Todesangst, das Anklammern an den Strohhalm, der ihn retten kann. Und dies alles um eines unsinnigen Gesetzes willen, um einer Sache willen, die nicht besser ist als ein alberner Zufall, eine «Niete in der Lotterie». Und auf dies Unheil, das uns aufreizt, wieder Unheil gepfropft. Und welch' ein wundervolles Ganzes aus alledem! Welche Lichter auf dem Finsteren, welches Leben des Schattens durch das Licht. In dem Mund dessen, der sterben soll, und der Angst hat vor dem Sterben, welche Töne, welche Beredsamkeit, welche Worte, klüger als er selbst, tiefer als seine seichte Tugend — wie preßt der Tod den besten Saft aus ihm heraus. Und in dem Mund des Mädchens, das hilflos ist, das verraten ist, welche Kraft, welches Schwert Gottes auf einmal in ihrer Hand! Und nun die vielen anderen. Wie sie durcheinander hinleben, wie ihr bloßes Auch-da-sein die Luft anders macht: das Dasein dieses alten Mörders Barnardine, der seit sieben Jahren zum Tode verurteilt ist, neben diesem Knaben Claudio, der es seit vierundzwanzig Stunden ist. Und das Dasein des stillen Klosters mit Bruder Thomas und Bruder Peter, mit soviel Ruhe, soviel Geborgenheit neben diesem Kerker, neben dem Palast, darin der böse Angelo haust wie die giftige Spinne im Mauerwerk. Und auf einmal sind wir draußen aus der Stadt, da sitzt Mariana vor dem «Meierhof, um den ein Graben läuft», und eines Knaben Stimme singt das süße Lied: Hen, o heb die Lippen weg! . . . Und zwischen diesem und jenem, der alles verbindet wie ein Chorus, der verkleidete Herzog, der hier die leben sieht, die er sonst nur von oben, von ferne gesehen hat, er, dessen Anwesenheit unser Herz beruhigt wie im bangen [illegible] ein tiefes Wissen: wir träumen nur, und aus dessen Mund [illegible] fallen, so mit nichts zu vergleichende Worte über das Leben

und das Sterben. Und zwischen diesen Gestalten, damit noch überall Leben ist und das Licht überall über lebendes Fleisch hinspielt und der Schatten überall Lebendes modelliert, noch diese ganze Gesellschaft von gemeineren, niedrigeren Menschen, und doch auch der mindeste von ihnen nicht ganz entblößt von irgend einer Güte oder Witz, oder einer Art von Grazie oder Höflichkeit, nicht ganz ohne die Fähigkeit, Sympathie zu äußern oder etwas Gutes zu sagen oder einen guten Vergleich zu machen, und zwischen allen diesen Gestalten welche Lebensluft, welch' ein Miteinander-auf-der-Welt-sein, welche kleine und doch unermeßbar tiefe Zartheiten gegeneinander, welcher Austausch von Blicken voll Mitleid oder Spott, — welch ein Ganzes, nicht der Berechnung, nicht des Verstandes, nicht einmal der Emotionen, ein Ganzes nicht aus dem Gesichtspunkt der Farben allein, nicht aus dem der Moral allein, nicht aus dem der Abwechslung von Schwer und Leicht, von Traurig und Heiter allein, sondern aus allem diesen zusammen, welch ein Ganzes «vor Gott», welch eine Musik!

In der Aufführung von «Was ihr wollt» durch Beerbohm Tree und seine Truppe endet das Stück — und man sagt, das ist nicht der geniale Einfall eines Regisseurs, sondern eine alte englische Bühnentradition — so, daß jeder Herr seiner Dame die Hand reicht, und so, paarweise, der Herzog und Viola und Olivia und Sebastian und hinter ihnen drein das Gefolge tanzen sie über die Bühne hinaus, Hand in Hand, die einander entzündet und gequält, einander gesucht und getäuscht und beglückt, und so waren alles nur die Figuren eines Tanzes mit Suchen und Nicht-finden, mit dem Haschen nach dem Falschen und dem Fliehen des Richtigen, und dies ist nun die letzte Figur und einen Augenblick weht etwas darüber hin wie ein Schatten, der Schatten eines Denkens an den Totentanz, der auch alles gleich macht, wie hier alles gleich ist und alles zusammen, die Hände in den Händen, eine doppelte Kette macht, eine «Figur», in der das einzelne Schicksal nur soviel Wert hat, wie der bunte Fleck in einem Ornament, wie das einzelne Thema in einer großen Musik. Und wenn diese aus einer alten Tradition geschöpft ist, so war es doch einmal, beim erstenmal, der geniale Einfall eines Regisseurs, der dieses wundervolle Symbol erfunden hat, die menschlichen Körper, in deren Geberden er fünf Akte lang das Erlebnis jedes einzelnen ausgedrückt hatte, im letzten Augenblick durch einen Rhythmus zusammenzubinden und in ihnen die Ganzheit dieses Ganzen auszudrücken. Und auch dieser Regisseur, werden Sie sagen, war ein

Dichter. Aber das ist er immer, jeder schöpferische Regisseur ist ein Dichter und immer wieder von Zeit zu Zeit nimmt das Schicksal aus denen, die «eine Bühne in sich tragen» und in schwelgerischer Einsamkeit Shakespeare für sich spielen, einen heraus und gibt ihm eine wirkliche Bühne. Und so blitzt unter den hunderten Bühnen, auf denen Shakespeare zum Schein gespielt wird — ich meine, auf denen er gespielt wird, weil es so hergebracht ist, oder weil er zum Bestand des Repertoires gehört, oder weil er gute Rollen enthält — eine Bühne auf, wo er aus Leidenschaft gespielt wird, und wie Macbeth und Shylock und Othello und Julia immer wieder die Seele und den Leib eines genialen Schauspielers unterjochen, so unterjocht die Musik der ganzen Stücke immer wieder die Seele eines schöpferischen Regisseurs und das Gerüst einer jungen Bühne und lebt aufs neue. Denn das Lebendige lebt nur vom Lebendigen und Flamme nur von dem, was verbrennen will.

Da ich ankündigen ließ, ich wolle Ihnen von den Königen und großen Herren bei Shakespeare sprechen, so war damit eingestanden, daß ich Ihnen von nichts anderem sprechen will als von dem Ganzen in Shakespeares Werk. Es ist, als hätte ich gesagt, ich wollte von feierlichen und erhabenen Tönen in Beethovens Symphonien, oder ich wollte vom Licht und den Farben bei Rubens sprechen. Denn wie ich dies ausspreche: «Könige und große Herren», so überflutet sich Ihr Gedächtnis mit einem Gedränge von Gestalten und Geberden, dem keine Vision zu vergleichen ist, es wäre denn die jenen Greisen auf den Mauern von Troja zuteil wurde, als sich vor ihren Augen die Staubwolken teilten und die Sonne auf den Harnischen und den Gesichtern der unzählbaren den Göttern nahverwandten Helden brannte. In Ihnen drängt mehr an Gestalten, an Bildern, an Gefühlen herauf, als Sie fassen können. Sie fühlen sich zugleich an Lear erinnert, der ein König, jeder Zoll ein König, und an Hamlet, der ein Prinz, so durch und durch ein Prinz ist: und wie sehr an Richard II., diesen älteren Bruder Hamlets, der so viel von seinem königlichen Blut spricht, um dessen Schultern der Königsmantel hängt, qualvoll wie jenes Kleid, getaucht in das Blut des Nessus, das endlich herabgerissen wird, und da erst recht den Tod bringt. Und das Gesicht Heinrichs VI., bleich, als wäre der Kopf abgehauen und auf eine Zinne gepflanzt, ist einen Augenblick in Ihnen, und das Gesicht des milden Duncan. Sie sehen blitzschnell irgend eine gebietende, mehr als königliche Geberde des Antonius, und es weht Sie ein Hauch an von dem Geisterkönigtum Prosperos auf seiner Insel und dem Märchen-

königtum jener idyllischen Könige im roten langen Mantel mit Herrscherstäben in den Händen, Leontes von Sizilien und Polyxenes von Arkadien und Cymbeline und Theseus. Aber diese Flut steigt immer höher, und Sie sehen in ein Gewirr adeliger Geberden hinein, daß Ihnen schwindelt. Die Geberden des Gebietens und der Verachtung, des hochfahrenden Trotzes und des Edelmutes funkeln vor Ihren Augen wie tausend sich kreuzende Blitze. Diese Worte «Könige und große Herren» haben auf ein Gedächtnis, dessen Tiefen mit Shakespeare getränkt sind, eine Macht, immer wieder neue Fluten aus allen Brunnen emporsteigen zu lassen. Überschwemmt von Gestalten und nicht mehr zu gestaltenden Visionen werden Sie in sich nach einem Wort suchen, um diese ganze Geisterwelt wieder in einen Begriff zusammenzuballen. Sie fühlen, daß jene Worte nicht nur drei Viertel aller Gestalten heraufbeschwören, die Shakespeare geschaffen hat, sondern auch das, was zwischen diesen Gestalten vorgeht, und auch zwischen diesen Gestalten und den niedrigeren, die neben ihnen da sind; daß diese Worte nicht nur auf die Gestalten selbst Bezug haben, sondern auch auf den leeren Raum, der um sie herum ist, und auf das, was diesen leeren Raum erfüllt und was die Italiener «l'ambiente», das Ringsherumgehende, nennen. Sie werden gewahr, daß es wirklich etwas gibt, das in dieser Welt Shakespeares von einem Punkt zum anderen hinüberleitet, wirklich etwas Gemeinsames zwischen der Szene, da Kent, der Unerkannte, dem Lear seine Dienste anbietet, «weil in diesem Gesicht etwas sei, dem er dienen möchte», und jener Waldidylle von den Söhnen des Königs Cymbeline, die in der Hölle aufwachsen, fessellos wie junge schöne Tiere und doch von königlichem Blut; zwischen dem finsteren Gegeneinanderstehen der englischen Barone in den Königsdramen und dem gütigen Gebieterton, in dem der edle Brutus zu seinem Pagen Lucius redet; zwischen dem Ton des adeligen Feldhauptmanns Othello, ja zwischen Cleopatra, die eine Königin, und Falstaff, der — after all — ein Edelmann ist. Sie fühlen wie ich dies Unwägbare, Ungreifbare, ein Nichts, das doch alles ist, und Sie nehmen mir das Wort von den Lippen, womit ich es benennen möchte: die Atmosphäre von Shakespeares Werk. Dies Wort ist so vag wie möglich, und doch gehört es vielleicht zu denen, von denen wir lernen müssen einen sehr bestimmten und sehr fruchtbaren Gebrauch zu machen.

Aber zu keiner andern Zeit des Jahres vielleicht hätte ich gewagt, vor Ihnen von etwas so Vagem zu reden und darin etwas so Großes, ja eigentlich das Allergrößte zu suchen, als jetzt, da Frühling ist.

Now with the drops of this most balmy time my love looks fresh;
und größer als sonst ist jetzt der Mut, alle schönen Dinge frisch zu sehen, auch diese Dinge, und von dem an ihnen, wovon immer gesprochen zu werden pflegt, von den Charakteren, von der Handlung und ihrer Idee, von allen diesen fester umschriebenen Dingen nicht zu sprechen und jener fließenden, kaum greifbaren Wahrheit, die sich aber wie keine zweite auf das Ganze von Shakespeares Werk bezieht, nachzugehen.

Der Augenblick selbst hat so viel Atmosphäre. Ich meine diesen Augenblick im Leben der Natur, diesen Augenblick des noch nicht voll erwachten, noch nicht üppigen, noch von Sehnsucht durchhauchten Frühlings, an welchem der Todestag eines menschlichen Wesens, das uns fast mythisch geworden ist, und von dem wir kaum mehr zu fassen vermögen, daß es jemals sterblichen Menschen ein Gegenwärtiges war, Sie hier vereinigt. Ich kann nicht sagen, daß es mir als etwas wesentlich anderes erscheint: die Atmosphäre des Frühlings zu spüren oder die Atmosphäre eines Dramas von Shakespeare oder eines Bildes von Rembrandt. Hier wie dort fühle ich ein ungeheures Ensemble. (Lassen Sie mich lieber dieses kühle, aus dem Technischen der Malerei genommene Wort gebrauchen als irgend ein anderes. Ich hätte so viele zur Verfügung: ich könnte von einer Musik des Ganzen sprechen, von einer Harmonie, einer Durchseelung, aber alle diese Worte scheinen mir etwas befleckt, etwas welk und voll der Spuren menschlicher Hände.) Ein Ensemble, worin der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben ist, insofern eines um des andern willen da ist, das Große um des Kleinen willen, das Finstere um des Hellen willen, eines das andere sucht, eines das andere betont und dämpft, färbt und entfärbt, und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze. Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble. Überall vollzieht sich etwas, brütet etwas. Die Ferne und die Nähe flüstern zueinander. Der laue Wind, der über den noch nackten Boden hinschleicht, haucht gleichzeitig eine dumpfe Beklommenheit und eine dumpfe Luft. Das Licht ist überall gelöst, wie das Wasser, aber kein Augenblick ist trächtiger mit der Fülle des Frühlings, als wenn es mitten im Tag sehr finster wird, schwere dunkle Wolken über den wie von innen leuchtenden erdbraunen Hügeln brüten und aus den nackten Ästen die Orgie der fast delirierenden Vogelstimmen in das Dunkel hinaufdringt. Hier ist unter

iner unfaßbaren Phantasmagorie alles verändert. Das Kahle, das nmer öde und traurig schien, ist voll Wollust. Die Finsternis drückt iicht, sie macht jauchzen. Die Nähe ist so geheimnisvoll wie die 'erne. Und der einzelne kleine dunkle Vogel auf nacktem Ast ırbeitet aus seiner Brust so viel von der Seele des Ganzen hervor vie der tiefe dunkle Wald, der dem Wind den Geruch feuchter Erde ınd des knospenden Grüns mitgibt.

Ich könnte Ihnen immer wieder diesen Begriff der Atmosphäre hineichen, wie der Kapellmeister seinen Sängern immer wieder ein A ınschlägt. Das große Unglück hat seine Atmosphäre, wie der Frühling.)ie Gesichter derer, in deren Armen einer gestorben, sprechen eine ;prache, die über alle Worte ist. Und in ihrer Nähe sprechen die nbelebten Dinge diese Sprache mit. Das Dastehen eines Stuhles, er immer wo anders stand, das Offenstehen eines Schrankes, der iemals für lange offen stand, und tausend Dinge, die in einem)lchen Augenblick auf einmal da sind, wie Spuren von Geisterhänden: ies ist die Welt, die an den Fensterscheiben endet. Aber das Draußen ıt irgendwie auch dieses fatale, im tiefsten mitwissende Gesicht. ie Laternen, die brennen wie alle Tage; das Vorbeigehen der nungslosen fremden Menschen, die um die Ecke biegen und unten rüberkommen und wieder um eine andere Ecke biegen: dies ver- :htet sich zu etwas, was sich vorüberzieht wie eine gräßliche eiserne ·tte. Und, in diesen Augenblicken, das Wiederkommen der lange rgessenen Menschen. Das Auftauchen von solchen, die sonderbar, rbittert oder ganz fremd geworden sind und aus denen doch jetzt orte und Blicke hervorbrechen, die sonst nie an den Tag kommen. s plötzliche Staunen: Wie kamen wir auseinander? wie ging dies es zu? Das plötzliche Erkennen: Wie nichtig ist alles! wie ähnh sind wir alle untereinander, wie gleich! Auch dies ist Atmosphäre. ıch hier knüpft ein Etwas das Nahe und Ferne, das Große und eine aneinander, rückt eines durchs andere in sein Licht, verstärkt d dämpft, färbt und entfärbt eins durchs andre, hebt alle Grenzen ischen dem scheinbar Wichtigen und dem scheinbar Unwichtigen, m Gemeinen und Ungemeinen auf und schafft das Ensemble aus m ganzen Material des Vorhandenen, ohne irgend welche Elemente ;parat zu finden.

Die Atmosphäre im Werk Shakespeares ist Adel. (Der König nur der größte Herr unter den großen Herren, und jeder von ihnen ein Stück von einem König.) Dies alles im Sinne des Cinquecento, h. unendlich freier, unendlich menschlicher, unendlich farbiger

als irgend etwas, womit wir diese Begriffe zu verbinden pflegen. Und dann das Ganze aus Shakespeares Seele herausgeboren, nicht nur die Gestalten und ihre Gefühle, sondern eben vor allem die Atmosphäre, die Luft des Lebens, ce grand air — wenn dieses Wortspiel erlaubt wäre —, die alles umfließt. (So wie Dantes christliche Welt eben das Christentum Dantes atmet und Homers heroische Atmosphäre aus Homers Seele stammt. Dieses Kapitel ist zu groß und zu dunkel, um darüber Worte zu machen.) Nur so läßt sich von dieser Atmosphäre sprechen, wie von etwas Gegebenem: alle diese Gestalten (das dumpfere Viertel, das nicht zu ihnen gehört, ist nur da, um ihnen den Kontrast zu geben) lösen sich in dem Gefühl ihres Adels auf, wie die Figuren auf den Bildern Tizians und Giorgiones in dem goldigen leuchtenden Element. In ihm bewegen sich solche Gruppen wie Romeo, Mercutio, Benvolio, Tybalt, solche wie Antonio, der adelige Kaufmann, und seine Freunde; der verbannte Herzog in den Ardennen ist mit all den Seinen von diesem Fluidum umflossen, und — wie sehr! — Brutus und sein ganzes Haus. Um alle diese herum ist dieses Licht und diese Luft so voll und so stark, daß es niemals möglich war, es zu übersehen. Ein adeliges Bewußtsein, nein tiefer als das, ein adeliges Sein unter der Schwelle des Bewußtseins, ein adeliges Atmen: damit verschwistert ein bewundernswert zartes und starkes Fühlen des andern, eine gegenseitige, fast unpersönliche, dem Menschlichen geltende Neigung, Zärtlichkeit, Ehrfurcht: habe ich Ihnen mit diesen Worten — schwächlich wie sie sind, um das namenlos Lebendige auszudrücken — nicht ins Gedächtnis gerufen, was allen diesen so verschiedenartigen jungen Menschen gemeinsam ist, dem melancholischen Jacques wie dem leichtherzigen Bassanio, dem tiefen heißen Romeo wie dem spröden klugen Mercutio? Das Element, in dem diese Wesen gezüchtet sind, ist wundervoll zwischen Anmaßung und Höflichkeit. Ein junges Atmen voll Trotz und doch Erschrecken bei dem Gedanken, verletzt zu haben, ein Sich-anschließen, Sich-aufschließen und doch In-sich-geschlossen bleiben. Ihr Gleichgewicht ist das schönste Ding, das ich kenne. Wie schöne, gutgebaute leichte Schiffe liegen sie schaukelnd auf der Flut des Lebens über ihrem eigenen Schatten. Etwas Überströmendes ist an ihnen, etwas Expansives, in die Luft Überflutendes, ein Lassen des Lebens, eine Verherrlichung des Lebens an sich, etwas unbedingt das Leben Grüßendes, etwas, das die pythischen und nemeischen Oden des Pindar heraufbeschwört, diese strahlendsten [illegible]begrüßungen. Und schließlich ist nicht nur Prinz Heinz ihr

ler, sondern ein wenig auch Falstaff. Aber lassen wir sie, obl es schwer ist, sich von ihnen zu trennen. (Wie nehmen sich n dem lässigen Luxus ihrer Reden die Reden in fast allen eren Dramen aus, wie dürr, wie gierig nach einem Ziel, wie die e von Pfaffen oder Advokaten oder von Verzückten oder von iomanen!) Sie sind Jünglinge; und Brutus ist ein Mann. Sie sind e ein anderes Schicksal als die Liebe, sie scheinen wirklich nur Verherrlichung des Lebens in diese Bilder gesetzt, wie ein hendes Rot, ein prangendes Gelb; und Brutus hat ein inneres icksal voll Erhabenheit. Aber er ist ganz auf dasselbe gestellt sie; nur in reiferer Weise. Nicht die Interpretation, die seine le den Dingen gibt, sondern die Haltung im Dasein, dies Adelige e Härte, voll Generosität, voll Güte und Zartheit meine ich, diesen , dessen Wohllaut nur aus einer Seele hervordringen kann, in deren nd die tiefste Selbstachtung eingesenkt ist. Abgesehen von seinem icksal, das sich in ihm vollzieht und ihn — «nach düsterem Ratschlag flogen vom Genius mit seinen dienenden Organen» — zu der ßen Tat seines Lebens treibt, der dann alles weitere, und auch Tod, folgt wie das Wasser dem Wasser, wenn die Schleuse geet ist; abgesehen von seinem inneren Schicksal, ist dies Trauerl, dessen Held Brutus ist, fast allein erfüllt mit dem Licht dieses igen Wesens, in dessen Strahl alle anderen Figuren sich modellieren, m sie nahe an Brutus herantreten. Was zwischen ihm und sius vorgeht, ist nichts anderes als das Reagieren des Cassius, minder edel ist und sich minder edel weiß — (dies beides ist slich verbunden: «Sich wissen in dem Stande der Erwählten»: ist alles) — gegen die Atmosphäre, die um Brutus herum ist. ihm zu Brutus nichts als ein vergebliches — inneres, stummes Werben, ein Werben mit allen Qualen der Eifersucht, das Cassius sich selber verhehlt, das vielleicht auch Brutus, wenn er es hblickt, vor sich selber verhehlt, nicht wissen will, nicht analyen will, sicherlich. Und von Brutus zu Cassius eine unglaube Schonung, ein zartes Sich-gleichstellen, bis zu dem Augenblick s einzigen Losbrechens; und da sind es seine Nerven, die loshen, nicht sein Wille. (Er hat vor einer Stunde den Brief bemen, daß Portia tot ist, und er spricht nicht davon.) Und dann, n Abschied, nochmals: «Noble, noble Cassius». Daß er es sagt, der wirklich zweifach edel ist, zu dem minder Edlen, daß es ihn bt, das zweimal zu sagen! So steht Brutus zu Cassius. Und tia! Sie hat nur diese eine, nie zu vergessende Szene. Sie ist

ganz umwoben von Brutus' Atmosphäre. Ganz aus diesem Licht, das von ihm ausstrahlt, ist ihr edles Gesicht modelliert. Oder strahlt dies Licht von anderswo her, und sind beide, Brutus und Portia, aus diesem Licht und seinem Dunkel modelliert? Wer kann vor einem Rembrandt sagen, ob die Atmosphäre um der Gestalten willen da ist, oder die Gestalten um der Atmosphäre willen? Aber es gibt einige Stellen, die sichtlich nur da sind, um das ganze Licht zu fangen, das die Seele dieser Atmosphäre ist. Ich meine die Auftritte mit dem Knaben Lucius und den anderen Dienern. Sein Ton zu Lucius. (In den Szenen Prosperos mit Ariel kommt dieser Ton wieder.) Wie er sich entschuldigt, daß er ihm den Schlaf verkürzt, auf den seine Jugend so viel Anrecht hat. Und dies: «Schau, da ist das Buch, das ich dich suchen hieß. Es war in meinem Oberkleid. Du mußt Geduld mit mir haben. Bear with me, gentle boy». Dann, wie Lucius unterm Stimmen der Laute einschläft und Brutus hingeht, die Laute wegzunehmen, auf die sein Arm im Schlummer gesunken ist, «damit er sie nicht bricht». Ich weiß nicht, was einem Menschen, der liest, die Tränen in die Augen treiben kann, wenn es nicht ein solches Detail ist. Das ist der Mann, der Cäsars Mörder war. Es ist der Feldherr in seinem Zelt. Es ist der letzte Römer; und er wird morgen bei Philippi sterben. Und jetzt geht er hin, bückt sich und zieht unter einem Schlafenden eine Laute weg, damit sie nicht verdorben wird. In dem Augenblick, da er dies tut, diese kleine Handlung, diese bürgerliche, weibliche kleine Handlung — dies, was einer Frau nahe läge zu tun, einer Hausfrau, einer guten Mutter —, in diesem Augenblick, so nahe am Tode (Cäsars Geist steht schon im Finstern da), sehe ich sein Gesicht: es ist ein Gesicht, das er nie vorher hatte, ein zweites wie von innen heraus entstandenes Gesicht, ein Gesicht, in dem sich männliche mit weiblichen Zügen mischen wie in den Totenmasken von Napoleon und von Beethoven. Hier kann man weinen, nicht bei Lears Flüchen, und nicht, wenn Macbeth, in seine eisernen Qualen eingeschnallt wie in einen zentnerschweren Panzer, den Blick auf uns richtet, der uns das Herz zusammenschnürt. Von solchen kleinen Zügen muß eine bis zur Anbetung gesteigerte Bewunderung Shakespeares immer wieder aufleben. Denn es gibt doch, es gibt doch in einem Kunstwerk nichts Großes und Kleines; und hier, wie Brutus, der Mörder Cäsars, die Laute aufhebt, damit sie nicht zerbrochen wird, hier wie nirgends ist der Wirbel des Daseins und reißt uns in sich. Dies sind die Blitze, in denen ein Herz sich ganz enthüllt. Wie Ottilie in den «Wahlverwandt-

schaften» die alte Anekdote nie mehr vergessen kann, daß Karl I. von England, schon entthront und von seinen Feinden umgeben, da der Knopf von seinem Stock ihm hinunterfällt, um sich sieht und gar nicht begreift, daß sich niemand für ihn bückt, und sich dann selbst bückt, zum erstenmal in seinem Leben, und wie dieser Zug in ihrem Herzen sich eingräbt, daß sie sich immer bückt, auch wenn einem Mann etwas auf den Boden fällt — dies, oder in «Krieg und Frieden» der Schrei, den bei der Hasenhetze Natascha auf einmal ausstößt, dieser wilde Triumphschrei eines jagenden Tieres aus der Kehle einer eleganten jungen Dame: dies sind solche Blitze. Aber bei Shakespeare sind sie überall. Sie sind die Entladungen seiner Atmosphäre.

Ich weiß nichts, das ans Herz greift wie der Ton Lears, wenn er zu Edgar spricht. Zu seinen Töchtern spricht er wie ein wütender Prophet oder wie ein vor Schmerz trunkener Patriarch. Zu seinem Narren spricht er hart. Aber zu Edgar, diesem nackten Verrückten, den er in einer Höhle gefunden hat, spricht er in einem Ton, — freilich, es ist etwas von Wahnsinn in diesem Ton — aber der Grundton ist eine unglaubliche Höflichkeit des Herzens, eine unbeschreibliche Courtoisie, und man ahnt, wie dieser König manchmal beglücken konnte, wenn er gnädig gelaunt war. Es ist die gleiche Höflichkeit, deren Schein den milden Duncan umfließt, wie er ankommt und dies sagt von der guten Luft, die um Macbeths Burg sein muß, weil die Mauerschwalbe hier nistet. Und das gleiche Licht ist auf der kleinen Szene Richards II. mit dem Stallknecht (kurz vor seinem Tode); und das gleiche, aber stärker, südlicher, prangender in jeder Szene zwischen Antonius und Cleopatra, und zwischen Antonius und seinen Dienern, und zwischen Cleopatra und ihren Dienerinnen: welche Ehrfurcht vor sich selbst und vor der Größe ihres Daseins, welche «olympische Luft», welche Allure, wenn die Geschäfte einer Welt im Vorgemach harren müssen, indessen sie einander umarmen: «Das Leben adeln heißt so tun» . . .; und das gleiche Licht, nur wie mit zornigen Blitzen zwischen geballten Wetterwolken durchdringend, auf den hundert Gestalten der stolzen Peers von England, deren Gefühl von sich selbst (das, was einer von ihnen ausspricht: «our stately presence») in weiten Falten um sie fällt, pompöser, wilder, wirklicher, als ein Mantel mit Hermelin verbrämt. Aber ich könnte ohne Aufhören sagen: «Es ist hier» und «Es ist dort»; denn ich sehe es ja überall. Und ich könnte eine frische Stunde lang zu Ihnen sprechen, wollte ich zeigen, wie ich in diesem Fluidum die Gestalten aller dieser königlichen und adeligen Frauen

leben fühle, von Cleopatra bis zu Imogen. Ja, so sehr sehe ich es überall, daß ich im tiefsten betroffen werde, wenn ich eine Gestalt erblicke wie Macbeth, die fast nichts von dieser Atmosphäre um sich hat. Mir ist dann, Shakespeare habe ihn mit einer besonderen Furchtbarkeit umgeben, wie eine eisige Todesluft um ihn streichen lassen — einen gräßlichen Anhauch der Hekate —, die rings um die Gestalt alles Lebendige, Leicht-vermittelnde, mit Menschen Verbindende weggezehrt hat, alles das, was um Hamlet als eine Lebensluft so sehr herum ist, in der Szene mit den Schauspielern so sehr als eine Expansion seines ganzen Wesens, als ein prinzlich-gnädiges Sich-gehen-lassen und Erfreuen, ja Beglücken durch das Sich-gehen-lassen, in den Szenen mit Polonius und mit Rosenkranz und Güldenstern als ein bewußtes Gebrauchen seiner prinzlichen Übermacht, ein ironisches und schmerzliches Ausspielen seiner Überlegenheit — auch dieser Vorrang nichts wert, auch diese Gabe nichts nütz, als sich selbst damit zu quälen.

Meine Herren! Die Dinge, von denen ich Ihnen sprach, scheinen es mir zu sein, die das Ganze von Shakespeares Werk zusammenhalten. Sie sind ein Geheimnisvolles und das Wort «Atmosphäre» bezeichnet sie in ebenso unzulänglicher, fast leichtfertiger Weise wie das Wort «Helldunkel» ein gleich Geheimnisvolles in Rembrandts Werk. Dächte ich an die Figuren allein — und es sind die Figuren allein, als stünden sie im luftlosen Raum, die man gewöhnlich zum Gegenstand der Betrachtung macht —, so hätte ich versucht, von der shakespearischen «Haltung» zu sprechen. Denn es handelt sich darum, das Gemeinsame zu sehen oder zu fühlen in dem, wie alle diese Figuren im Dasein stehen. Die Figuren Dantes sind in eine ungeheure Architektonik hingestellt, und der Platz, auf dem jede steht, ist ihr Platz nach mystischen Entwürfen. Die Gestalten Shakespeares sind nicht nach den Sternen orientiert, sondern nach sich selber; und sie tragen in sich selber Hölle, Fegefeuer und Himmel und anstatt ihres Platzes im Dasein haben sie ihre Haltung. Aber ich sehe diese Figuren nicht jede für sich, sondern ich sehe sie jede in Bezug auf alle andern und zwischen ihnen keinen leblosen, sondern einen mystisch lebenden Raum. Ich sehe sie nicht unverbunden nebeneinander dastehen wie die Figuren der Heiligen auf der Tafel eines Primitiven, sondern aus einem gemeinsamen Element heraustreten wie die Menschen, Engel und Tiere auf den Bildern Rembrandts.

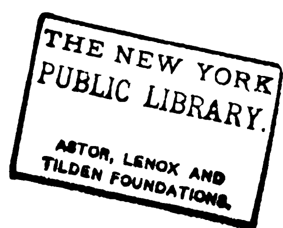
Das Drama, ich meine nicht nur das Drama Shakespeares, ist eben so sehr ein Bild der unbedingten Einsamkeit des Individuums wie ein Bild des Mit-einander-da-seins der Menschen. In den Dramen, die Kleists kochende Seele in ihren Eruptionen herausgeschleudert hat, ist diese Atmosphäre, dieses Mit-einander der Gestalten vielleicht das Schönste des Ganzen. Wie es diese Kreaturen fortwährend nach einander gelüstet, wie sie die Anrede wechseln, anstatt der fremderen plötzlich das nackte Du auf den Lippen haben, einander mit Liebesblicken ansehen, einander an sich reißen, sich eins ins andere hineinsehnen, und dann wieder erstarren gegeneinander, fremd auseinanderfahren, um einander wieder glühend zu suchen: dies erfüllt den Raum mit glühendem Leben und Weben und macht aus dem Unmöglichen ein Lebendiges.

Darum, weil auch das, was zwischen den Gestalten vorgeht, für mein Auge von einem Leben erfüllt ist, das aus gleich geheimnisvollen Quellen herflutet wie die Gestalten selbst, weil dies Einanderbespiegeln, Einander-erniedrigen und -erhöhen, Einander-dämpfen und -verstärken für mich nicht weniger das Werk einer ungeheuren Hand ist als die Figuren selber, vielmehr, weil ich hier so wenig wie bei Rembrandt eine wirkliche Grenze sehen und zugestehen kann zwischen den Gestalten und dem Teil des Bildes, wo keine Gestalten sind, darum habe ich nach dem Wort «Atmosphäre» gegriffen, weil die Kürze der Zeit und die Notwendigkeit, uns schnell, in festlicher Schnelle zu verstehen, mir verwehrt hat, ein größeres und geheimnisvolleres Wort zu gebrauchen, — Mythos.

Denn wenn es mir möglich gewesen wäre, mit noch ganz anderer Eindringlichkeit als heute die Gewalt Rembrandts in Ihrem Innern heraufzurufen und zugleich und mit der gleichen Eindringlichkeit die Gewalt Homers, dann wären diese drei Urgewalten, die Atmosphäre Shakespeares, das Helldunkel Rembrandts, der Mythos Homers, für einen Augenblick in eins zusammengeflossen, wir wären, diesen glühenden Schlüssel mit der Hand umklammernd, zu den Müttern hinabgesunken und hätten dort, wo «nicht Raum, noch weniger eine Zeit», in eins verflochten mit jenem tiefsten Dichten und Trachten ferner Genien, schemenhaft, das tiefste Dichten und Trachten der eigenen Zeit erblickt: zu schaffen ihrem Da-sein Atmosphäre, ihren Gestalten den hellen und dunklen Raum des Lebens, ihrem Atmen den Mythos.



XXVIII





BERNHARD BAUMEISTER
als Falstaff.



JOSEF KAINZ
als Hamlet.







Shakespeare auf der deutschen Bühne.

III. Bernhard Baumeister: Falstaff.

Von

Josef Kainz.

Baumeisters Falstaff wirkt wie ein Naturereignis. Er fesselt unser Interesse mit unwiderstehlicher Gewalt und zwingt zu staunender Bewunderung, ohne auch nur einen Augenblick lang ein kritisches Gefühl aufkommen zu lassen.

In der äußeren Erscheinung weicht er wohl nur wenig von der allgemein üblichen Falstaffmaske ab. Ein Petruskopf mit der Glatze, ein weißgrauer kurzer Backenbart, dessen beide Teile unter dem ausrasierten Kinne zusammenstoßen, oberhalb des breitgezogenen, schmallippigen Mundes sträubt sich ein kleiner Schnurrbart. Das Gesicht kann man nicht gerade feist nennen. Es trägt die Züge eines Sechzigers, ist markig durchfurcht und sein stetig reges Minenspiel legt beredtes Zeugnis ab, daß die Schwerfälligkeit des Leibes die Beweglichkeit der Seele nicht erstickt hat. Er ist eben Weintrinker; der spanische Sekt spielt in seinen hellblauen Augen mit lebhaft blitzendem Feuer.

In einem sehr mitgenommenen, eng um den mächtigen Leib sich schließenden Wams von unbestimmter, heller Farbe, das ein breiter Lederriemen gürtet, den Haudegen an der Seite, in weiten Pluderhosen, die an den Knien mit weichledernen schmutziggrauen Stiefeln zusammenstoßen, so schiebt er sich lässig in das Zimmer des Prinzen und stellt, vornehm gelangweilt, die erste Frage:

Nu, Heinz! welche Zeit am Tage ist es, Junge?

Die Last seines Körpers zwingt ihn bald in einen Lehnstuhl, und mit mentorhaftem Brustton, in dem sich zugleich ein gewisser Abscheu vor der allzugroßen Deutlichkeit des rücksichtslosen Urteils der Welt ausspricht, redet er dem Prinzen ins Gemüt:

Laß' uns . . . . nicht Diebe heißen unter den Horden des Tages.

Und er stellt gleich darauf, zur Beschönigung für seinen und seiner Kumpane Lebenswandel, die Forderung:

Laß uns Dianens Förster sein, Kavaliere von Schatten, Schoßkinder des Mondes usw. usw.

Es ist sehr lustig, wenn er bei den oben gesperrt gedruckten Worten in die Fistel umschlägt und eine gewisse mädchenhafte Zartheit ironisiert.

Der Wunsch, dem Prinzen für alle Liederlichkeiten und Schurkereien in ehrlichem väterlichem Ton Geschmack beizubringen, dann aber wieder seine eigenen Lehren in eine gewisse feine Ironie zu tauchen, geht durch die ganze Rolle und verleiht ihr ein besonderes, interessant schillerndes Leben. Ein anderer Zug, dem Königssohn gegenüber plötzlich alle Überlegenheit fallen zu lassen und sich, in fast kindlicher Naivität, als armer Sünder zu bekennen, macht diesen Falstaff zum liebenswürdigsten Hallunken, mit dem man es immer wieder versucht, wenn man auch zehnmal sich verächtlich von ihm abwenden möchte. — — — —

Mit einer gut gespielten Miene komischer Verzweiflung ruft Baumeister-Falstaff plötzlich:

Ich muß dieses Leben aufgeben!

und in einem Tone knabenhafter, rücksichtsloser Obstination setzt er hinzu:

Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit in die Hölle fahren.

Sein Wanst schüttelt sich, seine Stimme, die eine schneidende Festigkeit annimmt, überschlägt sich bei diesen Worten. Grollend sitzt er da und starrt vor sich hin, seinen eigenen Entschluß bewundernd. Aber als sich ihm Heinz mit der Frage nähert:

Wo sollen wir morgen einen Beutel schnappen, Hans?

Da springt er auf und ist blitzschnell wie verwandelt. Er wird eifrig, geschäftlich, rein sachlich; listig und heimlich flüsternd, ganz auf seinem Posten als Straßenräuber und Beutelschneider, preßt er die Worte heraus:

Wo Du willst, Junge, ich bin dabei.

Zwei Sekunden später erklärt er die Wandlung mit dem Seufzer:

Je, Heinz, 's ist mein Beruf, Heinz.

und da ist er so wahr, so echt, fast rührend in der Hülflosigkeit gegenüber seinen angeborenen Trieben; er erregt Mitleid und man erteilt ihm lachend Absolution.

In der darauffolgenden Szene, da Poins ihm verspricht, den Prinzen zur Beteiligung am Überfall auf die Kaufleute überreden zu wollen, kopiert er mit groteskem Ausdruck einen der Straßenprediger Londons, wenn er übertrieben larmoyant, mit über den Bauch gefalteten Händen, ausruft:

Die armseligen Mißbräuche der Zeit haben Aufmunterung nötig.

Und den Ton wechselnd, richtet er sich lustig übermütig auf und chevaleresk grüßend, verläßt er tänzelnd die Bühne. — — — — —

Fauchend und prustend tritt er in den Hohlweg bei Gadshill. Man hat ihm sein Pferd versteckt und er kommt nur mit Mühe vorwärts. Asthmatisch keuchend stößt er die Verwünschungen gegen Poins und Heinz hervor. Er setzt sich auf einen umgestürzten Baumstamm und versucht nun zu pfeifen; aber es gelingt ihm nicht und der Ärger darüber bringt ihn zum Rasen. Da gewahrt er den sich sachte heranschleichenden Prinzen und in den schmeichlerischesten Tönen bittet er ihn um sein Pferd. Als aber Heinz, mit einem Hinweis auf seine königliche Geburt, ablehnt, sein Stallknecht zu sein, da bricht Baumeister los. Die schwere Last des Leibes stützt er, vornübergebeugt, mit beiden Händen auf das vor sich in den Boden gestemmte Schwert, die Beine sind gespreizt zu größerem Halt, und sprudelnd, zischend, wetternd, mit zugedrückten Augen, als ob er in verzweifeltem Mut eine Flinte abschösse, platzt er heraus:

Geh, hänge Dich in Deinem kronprinzlichen Hosenbande auf! — —

Die Reisenden kommen; sie werden mißhandelt, gebunden, beraubt. Großes Geschrei, Hilferufe, Drohungen. Aber unser Falstaff, seinen Riesenleib mühsam hinter einen Baum deckend, nur den Kopf hervorgestreckt, und mit dem nackten Degen in der Luft herumfuchtelnd, übertönt mit seinem Gezeter alles. Erst als die Bühne ganz leer ist, kommt er mutig hervorgewackelt. Schritt vor Schritt; er zetert weiter, ganz allein; er ficht und haut und sticht, stößt mit den Beinen vor sich hin, als ob er so einem «Obergeschworenen», wie er sich ausdrückt, «kurzen Prozeß» machte; er wettert ihnen dermaßen nach, daß wer ihn nur hört, meinen müßte, er übe wirklich Mord und Todschlag; noch hinter den Kulissen hört man ihn toben. —

Falstaff und seine Gesellen kommen in die Schenke zum wilden Schweinskopf; Heinz und Poinz erwarten ihn bereits. Langsam, voll gekränkter Würde steigt er eine kleine Treppe herab. Am Fuße derselben hält er inne, schüttelt leicht und leise sein Haupt, als ob er etwas Unbegreiflichem nachsänne, dann trifft ein grimmiges Auge

den Prinzen — grimmig und fremd. Schwer und still schreitet er vor. Wieder hält er inne und streift jetzt mit einem Blick unsäglicher Verachtung die beiden Schelme. Dann aber richtet er sich herausfordernd auf. Er hat ihnen halb den Rücken zugewandt, den Kopf erhoben, schaut er scharf an ihnen vorbei, fest ins Leere. Diese Pose ist imposant; ein geschlagener Sieger. Er ist bereit, furchtbar Abrechnung zu halten mit den Schuldigen, noch aber hält er sie des Ausbruchs seines Zornes für unwürdig; nur die stille Macht seiner Gegenwart läßt er sie fühlen. Das heißt: Heinz und Poins werden ihn um die Lügen erst bitten müssen, die er ihnen aufzutischen gesonnen ist.

Poins unterbricht endlich die Pause mit der Frage:

Willkommen, Hans. Wo bist Du gewesen?

Jetzt schießt Baumeister-Falstaffs Auge einen Blitz auf den Prinzen — Poins existiert für ihn noch nicht — und:

Hol' die Pest alle feigen Memmen und das Wetter obendrein! Ja und Amen! Gib mir ein Glas Sekt, Junge!

tönt es plötzlich aus seinem Munde. Grollend, verhalten, gepreßt setzt er an; der Ausdruck wird von Wort zu Wort schneidender, hastiger, heftiger. «Ja» und «Amen» klingt wie ein Peitschenknall und ohne Athem zu schöpfen schließt er, in wegwerfendem Ton, den Befehl an den Kellner an, um wieder mehr brummig grollend fortzufahren, bis er sich von neuem zu dem Höhepunkt steigert, wieder herabsinkt und den Gipfel seiner glänzend gespielten, mannhaften Entrüstung findet in den im größten Affekt, begleitet von einer grotesken Bewegung, hinausgeschleuderten Worten:

Schafft mir Leute, die mir ins Gesicht sehen! Ein Glas Sekt! Ich bin ein Schelm, wenn ich heute was getrunken habe!

Wieder schließt er den Ruf nach Sekt in profanem Tonfall, ohne merkliche Pause, an die vorhergehende, im grimmigsten Ausdruck gehaltene Phrase an und erzielt durch diesen unvermittelten Kontrast die höchste Wirkung.

Aber dem feineren Betrachter fällt dabei noch etwas auf, das ich weiter oben schon einmal flüchtig angedeutet habe. Es ist dies der Zug der Selbstironie, der alle leidenschaftlich gesteigerten Repliken in Baumeisters Falstaff umspielt. Er ist starker Empfindung wohl noch fähig, aber die Erfahrung, daß man sie nicht mehr ernst nimmt, hat sie ihm selbst entwertet. Er gibt sie der Lächerlichkeit preis,

indem er sie mit einer gewissen Absichtlichkeit, im Ausdruck übertrieben, aufputzt. So prostituiert er sie öffentlich und würde damit unsern Abscheu erregen, wenn diese Empfindungen selbst nicht ein Wort sprächen zugunsten ihres Herrn. Schon ihr bloßes Vorhandensein mildert unser Urteil, und daß sie grotesk ausgestattet in die Erscheinung treten, macht sie darum nicht unechter. Falstaff ist genötigt, sie als Konterbande über die Lippen zu bringen. Als Possen läßt man sie durch. In ihrer reinen Gestalt würden sie mit Hohn zurückgetrieben werden. Das ist eigentlich tragisch, und Baumeisters Falstaff hat diesen tragischen Zug. Er treibt sein Spiel so gut mit sich selbst, wie mit den andern, um sich innerlich und äußerlich ausleben zu können, was ihm auf seriöse Art nicht mehr gelingen würde. Er ist im Grunde ein großer genialer Hanswurst, aber mit vollem Bewußtsein. Er ist eines Tages mit sich fertig geworden und diese Resignation ist nicht zu verachten. Er hat mit Anstand verzichtet, anständig zu sein. Dazu gehört auch Charakter. Er ist keine tönende Schelle, sondern eine zersprungene Glocke, die er selbst im tollsten tragischen Übermut mit dem Zungenklöppel schlägt. Daß dieser Falstaff einmal ein anderer — um mich eines trivialen Ausdrucks zu bedienen — besserer Mensch gewesen, deutet Baumeister gegen Schluß des II. Aktes an, wenn er auf die Worte des Prinzen: «Nun, meine Herren, ein redlich Gesicht und ein gut Gewissen» mit einer ganz eigenen Betonung ausruft:

Beides hab' ich — —

(hier macht er eine bedeutungsvolle Pause)

gehabt, aber damit ist's aus und darum verstecke ich mich.

Indem er stets ein lustiges Mitleid erregt, kommen alle unsre moralischen Bedenken und Einwände gegen sein Tun und Reden nicht zur Geltung. Der drollig gewandte Geist in diesem drollig unbeholfenen Leib überwindet jeden ernsthaften Angriff auf seine zweifelhafte Sittlichkeit, und indem wir diese Gewandtheit bewundern, vergessen wir ganz, daß sie eigentlich einer besseren Sache würdig wäre. Ja, es packt uns geradezu eine ängstlich gespannte Erregung, wenn ihn seine Lügen in eine Situation bringen, aus der wir im Augenblick keine Rettung für ihn finden; aber er findet sie immer, und wir danken ihm dafür mit lachendem Beifall.

So auch, wenn er den erlogenen Kampf schildert mit den an Zahl immer wachsenden, steifleinenen Kerls. Von Heinz und Poins so sehr in die Enge getrieben, daß ihm schier jeder Ausweg versperrt

ist, sieht er aus, wie der Fuchs in Verlegenheit. Seine Ohren legen sich förmlich zurück, den Kopf in die Schultern eingezogen, spähen seine listigen Augen rings nach Rettung. Da zuckt es plötzlich über sein Gesicht: eine herrliche Idee! Wir haben schon die Überzeugung gewonnen, er ist durchgeschlüpft; schon möchten wir befreit auflachen, — aber die Pause, die er macht, läßt uns noch den Atem anhalten und wir finden in dieser Spannung einen prickelnden Reiz. Er hat schon gewonnen. Nur noch das erlösende Wort wollen wir hören. Da stippt Baumeister plötzlich mit den Zeigefingern Heinz und Poins zurück, und sprühend vor Laune, stößt er in tollstem, siegreichstem Humor die von Übermut fast erstickten Worte hervor:

Ich kannt' Euch ja!

Der Bann ist gelöst und ein erschütterndes befreiendes Lachen erfüllt Bühne und Saal. —

Die Wirtin meldet einen Herrn vom Hofe und Falstaff erbietet sich, ihn abzufertigen. Er geht und kehrt wieder. Sir John Bracy war da und hat den Prinzen zu Hofe gebeten, denn Percys Aufstand flammt durchs Land und soll gedämpft werden. Baumeister kommt leise pfeifend und tänzelnd herein. Das ist ein ganz feiner Zug von ihm. Falstaff tänzelt mit tollster Frivolität über alle ernsten Ereignisse hinweg und speziell Baumeisters Falstaff behandelt alle staatsaktionellen Vorgänge des Stückes, überhaupt jedes tiefere Gefühl, das im Drama zum Ausdruck kommt, in ganz gefährlich parodistischer Art, denn sein saftstrotzendes, liebenswürdiges Temperament, seine spitzbübische Naivität, sichern ihm stets aller Sympathien. Ein frischer Erdgeruch macht die Tendenzen dieses «weißbärtigen Satan» (wie ihn Heinz nennt) so verlockend, daß man ihre eigentliche Richtung nur zu gerne verkennt und immer die Neigung hat, sie für die gesundeste Lebensanschauung zu halten.

Wenn er in einem alten, schmierigen Lehnstuhl sitzend, seinen Dolch in der Hand, eine fettige an den Enden zusammengebundene Schlummerrolle auf dem Schädel, den tiefbekümmerten Vater des Prinzen, mit hängender Unterlippe travestiert — nicht im Tone der Lumpenkomödianten, wie Frau Hurtig meint, sondern wie ein toller ausgelassener Junge in der Zwischenstunde den Lehrer auf dem Katheder verspottet, und wenn er nachher, die Rolle des Prinzen übernehmend und den betreffenden Darsteller aufs drolligste, glücklichste kopierend, den «guten tapfern alten Hans Falstaff» verteidigt, wer hielte da seinen Umgang nicht für das harmloseste, ungefährlichste Vergnügen von der Welt. So steht Baumeisters Falstaff mit

seiner breiten, gewinnenden Natur als köstlicher Köder da für einen temperamentvollen, lebenslustigen und sich an einem heuchlerischen Hofe langweilenden Thronfolger. Er ist dazu geschaffen, der Verführer der gesündesten Jugend zu sein, denn der von gutmütigem Fett strotzende «Krönungsochse mit dem Pudding im Bauche» läßt die böse Angel nicht merken. Er ist ein unbewußter Verführer; so bar als er jedes sittlichen Ernstes ist, so bar ist er jeder wirklichen Falschheit. Er ist schließlich der Betrogene, der Verlierer.

Bildlich dargestellt ist der Eindruck, den man gewinnt etwa folgender: Dieser Falstaff ragt zur Hälfte aus einem tiefen Sumpf hervor und hat den am Rande desselben stehenden Prinzen erfaßt. Das ungeheure Gewicht, meint man, müsse den Königssohn jeden Augenblick hinunterreißen. Aber die Gefahr ist eine Täuschung. Der überaus kräftige junge Mann dient nur eine Zeitlang dem dicken Freund zum Halt. Da er schließlich kühl und vornehm einen Schritt zurückweicht, hat der arme alte Hans seinen Stützpunkt verloren und versinkt alsbald vor unseren Augen, im Moraste erstickend.

In Baumeisters Darstellung wird dies auf Schritt und Tritt deutlich. Nur muß man nicht etwa denken, daß er es durch geistreiche Mätzchen, durch auffallende, allzu sinnfällige Nuancen uns vermittelt. Das ist Baumeisters Art überhaupt nicht. Was er an Deutlichkeit erreicht, erreicht er suggestiv, denn er spielt immer nur seine eigene unendlich reiche Natur aus und er ist in seinen Rollen eigentlich, streng genommen, nie zu schildern, sondern nur zu deuten.

So schießt es z. B. urplötzlich über sein Gesicht, wie eine böse Ahnung, als ihm der Prinz auf die Worte:

Den dicken Hans verbannen heißt alle Welt verbannen

zuruft:

Das tu' ich, das will ich.

Und da die Wirtin den Sheriff meldet und fragt, ob sie ihn hereinlassen soll, bezieht er seine darauffolgende Rede immer noch auf Heinzens vernichtende Schilderung des Falstaff'schen Wesens, wenn er sagt:

Hörst Du, Heinz! Nenne mir ein echtes Goldstück nie wieder eine falsche Münze. Du bist in Wahrheit falsch, ohne es zu scheinen.

Es dämmert ihm da etwas auf von seinem ihm bevorstehenden Schicksal am Ende des zweiten Teiles. Nein, in diesem Falstaff ist kein Falsch, er ist eine echte, wahre Vollnatur und er verhüllt seine Neigungen nie, höchstens sehr schlecht. Aber — wir erinnern uns, daß Heinz der Sohn seines Vaters ist.

Im dritten Akt ist eine Stelle der Rolle, wo Baumeister geradezu rührend wirkt. Falstaff behauptet der Wirtin gegenüber, man hätte ihm in ihrem Hause, da er hinter der Tapete schlief, einen kostbaren Ring aus der Tasche gestohlen. Drauf, vom Prinzen wieder einmal der Unwahrheit überwiesen und aufs schimpflichste abgekanzelt, antwortet er:

— — was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbnis tun? Du siehst, ich habe mehr Fleisch, als andere Menschen und also auch mehr Schwachheit.

Baumeister spricht diese Rede als ein ganz ehrliches Bekenntnis. Der Kopf ist dabei etwas zur Seite geneigt, die gesenkten Arme breitet er ein wenig ans, die offenen Handflächen sind nach auswärts gekehrt; ganz en face steht er dem Prinzen gegenüber. Nicht etwa Reue ists, was er jetzt zeigt, nur Mitleid erbittet er für Gebrechen, die in seiner Natur liegen und an denen er eigentlich unschuldig ist. Der alte Kerl bettelt wie ein gestraftes Kind. Kann man ihn verantwortlich machen? Die Baumeister nicht an dieser Stelle gesehen haben, mögen ja sagen. Wir anderen sprechen ihn los, denn in ihm ist die alles erzeugende und bestimmende Natur so absolutistisch wirksam, daß es lächerlich wäre, von ihrem Geschöpfe zu verlangen, ihre Gewaltherrschaft abzuschütteln.

Baumeisters Falstaff behandelt sich in solchen Momenten rein objektiv, und er macht sich selbst redlich zu schaffen. Auf der Heerstraße bei Coventry, in seinem großen Monolog, berichtet er uns, was er mit sich auszustehen hat. Er macht, ganz vorne an der Rampe stehend, das Publikum zu seinem Vertrauten und er schildert seine neuen Schandtaten in einem Tone, als ob er von einem ihm anvertrauten Zögling spräche, der immer tolle Streiche macht und über welchen er es aufgegeben hat, Herr zu werden, obgleich er die Verantwortung für ihn nicht abschütteln kann. Da macht er sich Luft, indem er uns Untensitzenden diese Schelmereien mitteilt, vielleicht in der stillen Hoffnung, wir werden doch ein Wort der Entschuldigung für sie finden und ihm möglicherweise noch eine trostreiche Aussicht eröffnen. Also redet er im Tone stiller Resignation mit den Zuschauern und erweckt mit der Schilderung der gemeinsten Betrügereien, die er begangen hat, wieder neues lustiges Mitgefühl. Daß er das Publikum quasi mitspielen läßt, beweist, wie viel richtigen Instinkt Baumeister hier für die Theatertechnik Shakespeares hat. Ja er geht so weit, daß er die eine Stelle:

. . . . . . und das ganze Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirte zu St. Albans gestohlen.

den Zuschauern ganz allein anvertraut. Die flache Hand seitlich vor den Mund gelegt, als ob es niemand hinter den Kulissen hören solle, übermittelt er, mit gedämpftem, aber breitem Ton, das Geheimnis dem Parkett.

Auf ähnliche Weise behandelt Baumeister den Monolog über die Ehre. Er legt alle diesbezüglichen Fragen ganz keck dem Publikum vor und antwortet in dessen Namen. Schließlich sagt er mit einer nachlässig schlagenden Handbewegung:

Ich mag sie also nicht.

Und der Begriff Ehre ist abgetan, wie ein lästiger Brummer. Im Abgehen vertraut er uns noch eine Weisheit an; sie klingt aus seinem Munde völlig überzeugend. Aber er läßt merken, daß er nur uns damit bevorzugt, «alle Welt» ist noch nicht reif genug, es hören zu können:

Ehre ist nichts, als ein gemalter Schild beim Leichenzuge.

Und so endigt er seinen Katechismus so überzeugend, daß wir diesmal nicht einmal über ihn lachen. Kräftig zustimmend hallen ihm die Bravos nach. Armer Heinrich Percy! Wie stehst du vor uns da nach diesem Monolog, mit deinem altväterisch zugeschnittenen, spiegelnden Ehrenpanzer. Du fährst als Narr dahin, und den du nur auf dem edleren Umweg über einen Prinzen hin verachtetest, er darf deine Leiche vor unseren Augen verspotten und entweihen, und so wie es Baumeister spielt, verletzt es unsere feineren Gemüter nicht einmal; im Gegenteil, wir lachen ihm mit größtem Behagen zu. Wie macht er das? — — Baumeisters Falstaff erscheint uns auf dem Schlachtfelde als die einzig vernünftige, kühl denkende Persönlichkeit inmitten lauter (mehr oder weniger) Narren. Nach seinem Monolog über die Ehre finden wir es nur verständig und nicht feige, wenn er höchst vorsichtig geduckt, mit dem Schild halb das Gesicht deckend, eifrig nach jeder Gefahr späht, um ihr zur rechten Zeit ausweichen zu können. An die Leiche Sir Walter Blunts stoßend, nickt er, sie betrachtend, befriedigt mit dem Kopf, als ob er sich sagte: «Die Probe aufs Exempel stimmt.» Laut setzt er hinzu: «Der hat sein Teil Ehre weg.» Von nun ab sind wir nicht mehr allein seine Vertrauten, sondern seine gelehrigen Schüler geworden, und er demonstriert uns, Schlag für Schlag, an den Kampfszenen, die sich vor unsern Augen, eine nach der andern, abspielen, die Narrheit der Menschen. Baumeister behandelt Falstaff auf dem Schlachtfelde als eine Art Guckkastenmann, der nach einer gut im Ohr liegenden Melodie die wechselnden Bilder verdeutlicht. Schließlich aber will

er doch unter all den ehrsüchtigen Tollköpfen, unter all den sich in Edelmut überschlagenden Luftspringern nicht zu kurz kommen, und weil es ihm widerstrebt, ihre Torheiten nachzuahmen, sucht er sich auf weniger gefährliche Art ein Stück Ehre zu sichern. Da er nun doch einmal mit und in dieser Welt lebt, so sieht er sich gezwungen, ihr Konzessionen zu machen. In diese Lage findet er sich mit köstlichem Humor; wir aber verzeihen ihm dieses Abgehen von seinen Grundsätzen, denn wir sind ihm eben schon ganz verfallen. Viel mehr als der lustige Heinz. Wohlgemerkt, wie schlau er uns umstrickt hat! Durch seine Lehren, von der Nichtigkeit der Ehre überzeugt, nehmen wir's ihm doch nicht übel, wenn er nach der Ehre geizt, Percys Überwinder zu heißen, denn er versteht es, uns begreiflich zu machen, daß man als vernünftig denkender Mensch in dieser Welt des Selbstbetruges nur existieren kann, wenn man die andern betrügt. Auch Percy war nach seiner Philosophie ein Selbstbetrüger und darum geschieht ihm sein Recht, wenn er einem Lebenskünstler wie dem dicken John, der die Vorsicht als den besseren Teil der Tapferkeit erkannt hat, schließlich als Kampftrophäe dienen muß. Und so große verwirrende Gewalt gewinnt Baumeister in dieser Szene über unsere Gemüter, daß wir eine Befriedigung darin finden, wenn der wirkliche Besieger Percys ihm erlaubt, sich mit fremdem Ruhm zu schmücken, mit dem Zusatz:

Für mein Teil, wenn die eine Lüge frommt,
Vergold ich sie mit meinen schönsten Worten!

Was aber Baumeisters Falstaff noch ganz besonders auszeichnet, das ist die ritterliche Vornehmheit seiner Allüren. Vor allem in den Szenen mit den Friedensrichtern und den Rekruten. Die Bestechungsgelder streicht er ein wie ein Feudalherr die ihm zustehenden Steuern; und selbst wenn er mit Schaal und Stille beim Weine sitzt, wo er doch ganz in seinem Element ist, hält er einen vornehmen Kurs und bleibt der Ritter gegenüber der plebejischen Art der beiden Friedensrichter. Bardolph läßt er nicht an seinem Tisch sitzen und dem Fähnrich Pistol, der, erschöpft vom heißen Ritt, einen Becher Weins an die Lippen setzen will, nimmt er diesen Becher mit gebieterischer Würde vom Munde weg, um ihn mit unnachahmlicher Grazie selber zu leeren.

In dieser Szene erfährt Falstaff, daß sein geliebter Heinz König geworden. Baumeister jubelt nicht etwa in ausgelassener Freude laut auf. Was nun folgt, spielt er im Tone und mit den Gebärden eines Mannes, der keine Sekunde zu verlieren hat, um eine wichtige Mission

zu erfüllen. Er gibt Befehle, trifft Anordnungen zum Ritt nach London, als ob er die Berufung zum leitenden Staatsmann in der Tasche hätte, und mit heiliger fester Überzeugung spricht er die Worte:

Ich weiß, der junge König ist krank vor Sehnsucht nach mir,

und:

Die Gesetze Englands stehn mir zu Gebote,

setzt er hinzu im Tone eines Machthabers.

Indem Baumeister hier jeden grotesken Zug vermeidet, bereitet er derartig mit ungemein starker Gestaltungskraft die Katastrophe Falstaffs vor. Je mehr er uns jetzt über seine unlauteren Neigungen und Absichten durch die ernste Energie seines Gebahrens wegtäuscht, je mehr es ihm gelingt, uns den Ausdruck der reinsten Neigung für seinen König und der festesten Zuversicht in die unwandelbare Herzensfreundschaft seines geliebten Heinz vorzuspiegeln, desto erschütternder wird die letzte Begegnung mit dem Prinzen wirken und die daraus folgende Ernüchterung. Und sie wirkt erschütternd. —

Mit Blumensträußchen beladen drängt er sich in der letzten Szene durch die Menge in die vorderste Reihe.

Merkt nur auf die Mienen, die er mir machen wird.

Er spricht mit der Überzeugung, dem jungen König die freudigste Überraschung durch seinen Anblick zu bieten; er weiß durch sein Gehaben uns zur Überzeugung zu bringen, Heinrich V. werde sofort der Menge ein Schauspiel bieten vom rührendsten Wiederfinden langgetrennter treuer Freunde.

Der Zug naht. Unter dem Baldachin erscheint Heinrich. Da bricht Baumeister jubelnd los, Kußhände und Sträuße werfend, welch letztere, in der Aufregung schlecht gezielt, dem König an den Kopf, ja gar ins Gesicht fliegen, und aus lachender Seele ruft er:

Heil König Heinz! Mein königlicher Heinz!

Da ertönt das befremdete und unsern John befremdende:

Sprecht mit dem eitlen Mann, Lord Oberrichter!

Der Oberrichter tritt vor:

Seid Ihr bei Sinnen? Wißt Ihr was Ihr sagt?

Aber Baumeister richtet seine Antwort wieder an den König. In seinem Ausdruck liegt schon die Enttäuschung; heftig gestikulierend und versuchend das Spalier zu durchbrechen, stößt er halb schmollend, halb erklärend die Worte hervor:

Mein Fürst, mein Zeus, Dich red' ich an, mein Herz!

Da tritt der König dicht vor ihn hin:

Ich kenn' Dich, Alter, nicht. An Dein Gebet!

Baumeister steht wie betäubt, regungslos. Die hellen Augen weit aufgerissen, die Lippen aufeinandergepreßt, starrt er dem Liebling ins Antlitz. Noch faßt er nicht ganz den niederschmetternden Sinn dieser Rede, aber die starren Augen erhalten einen feuchten Glanz. Als der König sagt:

Wisse, daß das Grab Dir dreimal weiter gähnt, als andern Menschen,

durchzuckt es ihn unwillkürlich. Man merkt, er ist zum Bewußtsein der Situation gelangt. Diese Bewegung bleibt unvollendet. Er setzt sie nur an, um dem Darsteller des Königs das Motiv zu geben zu den Worten:

Erwidere nicht mit einem Narrenspaß.

Aber man hat nicht die Empfindung, als hätte Falstaff einen Narrenspaß machen wollen. — Jetzt senkt Baumeister den Kopf und starrt bitter beschämt vor sich hin; der Rest von etwas Besserem in ihm scheint getroffen und zuckt und gewinnt ein Schmerzensleben, und als der König die vernichtenden Worte spricht:

Bis dahin bann' ich Dich bei Todesstrafe
Zehn Meilen weit von unserer Person.

Da wirft er noch einmal einen stummen, unnennbar flehenden, verzweifelten Blick auf ihn, so daß der Heinrich-Darsteller fast unwillkürlich zu einem Tonwechsel gezwungen wird, wenn er trostreicher fortfährt:

Was Unterhalt betrifft, den sollt Ihr haben; usw. usw.

Der lebensheitere, übermutstolle Kumpan ist dahin!

Herr Schaal, ich bin Euch tausend Pfund schuldig.

Die Stimme klingt verändert, kaum mehr zu erkennen, greisenhaft müde, still und fast heiser. Verloren sinnend, dann mit suchenden Blicken sich bemühend, über das Geschehene Klarheit zu gewinnen, vertröstet er Schaal, und mit den Worten:

Ich werde heut' Abend bald gerufen werden,

die er gezwungen lächelnd und mit halbversagender Stimme spricht, verläßt er gebeugt, mit zitternden Knien, als ein gebrochener Mann die Bühne.

IV. Josef Kainz: Hamlet.

Von

Ferdinand Gregori.

I, 2. Inmitten einer fröhlich-festlichen, buntgeputzten Höflingsschar steht zunächst den beiden prunkvollen Thronstühlen, die durch Stufen emporgehoben sind und das jungvermählte Königspaar tragen, ein feiner bleicher Mensch von etwa 30 Jahren in einfacher, tiefschwarzer Kleidung. Volles dunkles, leicht gewelltes Haar fällt ihm vorn wie ein Schatten über die halbe Höhe der Stirn, hinten tief in den Hals hinab. Er scheint ganz teilnahmslos zu sein. Während aller Augen an des gekrönten Claudius Munde hängen, als käme einzig von da das Urteil über Tod und Leben, blickt der Trauernde unverwandt zu Boden, den Kopf ein wenig nach vorn geneigt; seine Arme liegen schlaff längs des Leibes. Nur in seinen Mundwinkeln zuckt ab und zu eine Bewegung auf, wenn prahlerische Trompetenstöße und die feierlichen Gefühlsroheiten des Oheim-Schönredners sein Ohr gar zu gell treffen. Er weiß sich zu beherrschen wie ein echter, sorgsam erzogener Königssohn; niemand um ihn herum merkt ihm an, daß gerade in dieser Stunde ihm das Innerste zerbricht, der Glaube an Liebe und Treue der Menschen, der Glaube an eine sittliche Weltordnung überhaupt — Nach der wohlgesetzten Thronrede und der Absendung von Cornelius und Voltimand wird der Zwang der Etikette aufgehoben, Claudius erhebt sich mit Gertruden, sie gehen leutselig auf einige Gruppen zu; Hamlet folgt ihnen mechanisch und erwacht erst zu einer Art Gegenwart, als der nach Frankreich beurlaubte Laertes sich mit einer Abschiedsverbeugung vor ihn stellt. Er blickt auf, dem frischen jungen Manne frei ins Gesicht und reicht ihm freundschaftlich und mit festem Drucke die Hand. Als nun aber, durch dies Lebenszeichen angespornt, der schuldbeladene Thronräuber dem Neffen auch näher tritt und ihm mit gleißender Liebenswürdigkeit die Würmer aus der Nase ziehen will, verkriecht sich Hamlet wieder in sich und gibt nur kurze, unauffällig hingeworfene Antworten, deren scharfe Spitzen der aufhorchenden Menge unsichtbar bleiben und nur die beiden Frager verwunden. Es ist durchaus vornehm, ich möchte sagen thronerhaltend gedacht, daß Kainz jetzt, wo er von der Mordschaft des Oheims noch nichts weiß, die Würde des Gekrönten äußerlich respektiert, die er in späteren Akten öffentlich verhöhnt. Dennoch bemerken wir, die mit feineren Sinnen lauschen, wie ihn die lange Predigt des Königs quält und wie er, nur um dieser Komödie ein Ende zu bereiten, der Mutter verspricht, in

Dänemark zu bleiben. Er will fürs erste allein sein, will den Prunk und die Lüge, die ihn umtanzen, nicht mehr sehen, will sich mit dem eigenen Seele bereden und beraten. Deshalb legt er in der Zeile:

Ich will euch gern gehorchen, gnädige Frau,

keinen giftigen Nachdruck auf «Euch» und «gnädige Frau», sondern wirft die Worte fast gleichgiltig hin, nach einem hörbaren Atemzuge, der deutlich sagt: «Macht, daß ihr mir aus den Augen kommt!» Nachdem der König diese stille beleidigende Antwort als «lieb» und «schön» gekennzeichnet und mit Geschützdonner zu feiern gelobt hat, bleibt Hamlet als der Einzige im Saale zurück und bricht unter lautem Schluchzen aus:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch!

Aber auch in diesem Monologe ist sein Haß gegen Claudius noch durch das Bewußtsein gebändigt, nichts gegen ihn unternehmen zu können. Die schnöde Hast der Heirat allein bietet eben keine Handhabe zu einer Bestrafung. Das wird anders, als Horatio mit den Wachthabenden kommt und die seltsame nächtliche Erscheinung beschreibt. Hamlets Augen blitzen auf, sein ganzes Wesen belebt sich wie vom innerem Feuer, und er fragt die Freunde wie ein Untersuchungsrichter über die kleinsten Details aus. Der anfangs wie ein Träumer erschien, wird hier zum Praktiker. Er sucht die Erzähler zu verwirren, um die letzten Sicherheiten zu erringen; und als er von des guten Beobachters, seines Horatio, Lippen Glied für Glied der Erscheinung abgelesen hat, jubelt es in ihm empor. Keine neue Trauer befällt ihn, keine Bangigkeit, sondern Mut und Kühnheit treiben ihn zu dem mitternächtlichen Besuche auf der Terrasse an. Über alles aber triumphiert die Freude, daß sein prophetisches Gemüt Wahrheit geredet habe. Die Festigkeit des Tones, die Energie des Ausforschens, der dann die kluge Bitte um das Schweigen der drei Männer entspringt, sind Kainzens schauspielerisches Eigentum und stehen im Gegensatze zu der sentimentalen, trübseligen Deklamation anderer Darsteller in dieser Szene. Kainzens geistige Elastizität und der Reichtum seiner Empfindungen wissen hier fast jeder Zeile ein besonderes Temperament, ein besonderes Gepräge zu geben, sodaß wir von Anfang an den Eindruck haben, einem bedeutenden Menschen gegenüberzustehen, und nicht einem langweiligen Melancholiker.

I, 4. Die beiden Freunde betreten in lebhaftem Gespräch, das ihnen sogar den wichtigen Zwölfuhrschlag verdeckt hat, die Terrasse des Schlosses, über die der Sturm pfeift. Marcellus folgt ihnen.

Hamlet selbst ist in einem weiten schwarzen Mantel vermummt und hat die Kapuze über den Kopf gezogen. Die Stimme zittert ein wenig vor Kälte, er zieht den Atem hörbar durch die geschlossenen Zahnreihen ein, während er spricht. Sobald er Ort und Stelle erkennt, eilt er auf die Brüstung und blickt suchend umher. Er gewahrt nichts und plaudert mit den andern weiter über Dinge, die ganz und gar nicht im Zusammenhange mit der erwarteten Seltsamkeit sind. Er will sich objektiv erhalten, völlig über der Sache stehen, damit er klar sehen könne, wenn das Gespenst kommt. Einmal im Verlauf der Rede von den dänischen Unsitten, nämlich nach dem Verse:

Den Schein gefällger Sitten überrostet —

glaubt er hinter sich ein Geräusch zu hören, stürzt nach der Terrasse, späht von neuem scharf umher, schüttelt dann den Kopf und tritt wieder zu den beiden in den Vordergrund, um den vorher angefangenen langatmigen Satz korrekt zu vollenden, was ihm freilich nicht ganz gelingt. Und so von seinem Gegenstande hingerissen, der nach und nach ihn selbst berührt, übersieht er. daß der Geist die Szene betreten hat. Horatio macht ihn aufmerksam: «O seht, mein Prinz, es kommt!» Da wirft sich Hamlet, der mit dem Rücken zum Geiste stand, schnell herum, entdeckt ihn, stößt ein erschrecktes Oh aus, indem er krampfhaft des Freundes Arm ergreift, und fügt eintönig langsam und von Wort zu Wort leiser werdend hinzu:

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Dann lange Pause, in der er den Kopf vorschiebt und mit durchbohrendem Auge den nächtlichen Gast betrachtet, prüft, erkennt. Seine linke Hand hat dabei Horatios Arm noch immer fest umfaßt. Nun löst sie sich ab, er tritt ruhig dem Geist einen Schritt näher und beginnt mit rührend kindlichen Tönen die Apostrophe:

Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold.

Im Verfolg der Szene sind des Dichters Vorschriften so eindeutig, daß die verschiedenen Darsteller alle das Gleiche tun müssen und tun.

I, 5. Die Szene hat sich verändert, wir sind an einem öden, unwirtlichen Orte; der Geist zieht noch immer stumm den Frager hinter sich her. Da scheint Hamlets Geduld erschöpft zu sein, und er gebietet dem Schwärmenden energisch Halt und Rede. Die ersten Worte aus dem Munde des Vaters machen ihn weich, aber bald findet er seine Festigkeit wieder und forscht nach den Geheimnissen, die zu ergründen ihm so sehr am Herzen liegt. Bei dem Worte: «Mord», das er dem Geiste nachspricht, erhebt sich zum erstenmal seine

Stimme, und gleich darauf, bei «Eil ihn zu melden» reißt er auch schon das Schwert aus der Scheide und schwingt es, als wolle er unverzüglich zur tätlichen Rache schreiten. Dann aber, da jener von der Verführung Gertrudens spricht, sinkt der Sohn in die Knie, das Schwert entgleitet seiner Faust, und voll Scham und Schmerz verbirgt er das Gesicht in den Händen. Noch einmal rafft er dann die Waffe auf, wo die «Natur», die Blutrache, in ihm aufgerufen wird, aber wiederum läßt er sie entschlußlos fallen. Warum? Weil das Gebot des Vaters einen Zwiespalt in seiner Seele stiftet. Wie soll Hamlet Rache üben, ohne sein Herz zu beflecken, wie, ohne seine Mutter zu strafen, die mit trauergeröteten Augen das Bett des neuen Gatten bestiegen hat? Aber noch ehe der Geist diesen Zwiespalt tilgen kann, ist er schon mit dreifachem Ade versunken; Hamlet streckt, als ob er ihn halten und weiter befragen wolle, die Hände nach ihm aus; vergebens: er bleibt allein zurück, in seiner Unsicherheit über die Art des Rachevollzugs. Zuerst schreit er klagend auf, dann prüft er seine Arme, faßt seine Knie an, als wolle er die Sehnen auf ihre Tüchtigkeit und Dauerbarkeit hin untersuchen, holt endlich eine kleine Schreibtafel aus der Gürteltasche, kritzelt etwas hinein, wirft sie zu Boden und tritt sie heftig mit den Füßen:

Da steht ihr, Oheim!

II, 2. Ich zitiere nur wenige Momente aus der reichen Fülle. Mit inquisitorischem Raffinement geht er auf die ihm unbekannte Ursache von Rosenkranzens und Güldensterns plötzlichem Auftauchen los. Er treibt sie schlau und unerbittlich in die Enge und entreißt ihnen endlich, immer dringlicher, schneller, lauter fragend, mit Hohn, mit Liebenswürdigkeit, mit Argwohn und indem er auf den Busch klopft, das Bekenntnis: «man hat nach uns geschickt». Wiederum hat ihn seine Ahnung nicht getäuscht, und wiederum äußert er eher Freude über die Bestätigung seines Argwohns als Zorn über den hinterhältigen König oder Verachtung gegen die willigen Werkzeuge. Mit einem Ah der Erleichterung geht er erhobenen Hauptes und mit großen Schritten, wie siegesfroh, von ihnen weg quer über die Bühne, legt mit hörbarem Aufschlagen das Buch, in dem er gelesen, auf den Tisch, setzt sich sodann in den Stuhl und beginnt nach dieser wohlausgefüllten Pause ziemlich ruhig und mit leichter Schwermut seine pessimistische Anschauung zu entwickeln; fast dankbar für das entlockte Geheimnis macht er die tief Verachteten zu Vertrauten seiner innersten Gemütsstimmung, wenn er natürlich auch klug über den

gentlichen Anlaß dieser Stimmung zu schweigen fortfährt. — Die Porträts in Miniatur» tragen die Schulkameraden prunkend am Halse, nd Hamlet faßt unversehens eines davon an, als er die Wankelıütigkeit der Untertanen verhöhnt. Und nachdem er beide genügend ;ekränkt hat, begrüßt er sie zum Überfluß plötzlich — als die 'rompete der Schauspieler tönt — mit übertriebener Freundlichkeit, ;chüttelt ihnen die Hände und gibt ihnen zu verstehen, daß die 'remden Schauspieler seinem Herzen näher seien als die wohlgeannten Jugendfreunde. Polonius tritt ein; Hamlet bemerkt ihn, weicht ihm nach der Seite aus und ruft die beiden Höflinge wieder zu sich. Sie stürzen dienstfertig auf ihn zu, stellen sich horcherisch links und rechts von ihm auf, und er weidet sich eine Weile spottend an ihrer Unterwürfigkeit, indem er lächelnd unterstreicht: «an jedem Ohr ein Hörer». Sein Blick geht dabei zweimal von einem zum andern. — Im Schlußmonologe, den Kainz durchweg mit dem Aufgebot seiner ganzen Schmerzempfindung beseelt, fällt der Einschnitt nach «stutzt er» auf. Er hat sich heiß geredet; Selbstverkleinerung, Bewunderung des Schauspielers, Phantasien über die Größe seiner Aufgabe, Zorn gegen Claudius, erneute Selbstzerfleischung lassen seine Leidenschaftlichkeit in hellen Flammen aufschlagen — da plötzlich hält er inne! Es ist die Stelle, deren Gegenstück uns schon aufgefallen ist, als der Geist ihm Blutrache an Claudius und Schonung der Mutter zugleich gebot. Auch jetzt weiß er nicht, was er mit dem Mörder anfangen solle, wenn die Schuld noch so klipp und klar erwiesen wäre. Deshalb stutzt Hamlet selbst bei diesem «stutzt er» und geht dann mit der allgemeinen Redensart: «so weiß ich meinen Weg» über die Unsicherheit hinweg, als wolle er sagen: «kommt Zeit, kommt Rat; vorläufig will ich erst den Mörder entlarven».

III, 1. Hamlet tritt langsamen Schrittes ein, die Hände liegen auf dem Rücken, er ist nachdenklich. Nahe der Tür sieht er sich kurz um im Zimmer, weil er den sucht, der ihn «herbestellt» hat, und da er niemand vorfindet, setzt er seinen Weg und seinen Gedankengang still fort. So kommt er in die Mitte der Bühne und sagt wie ein Ergebnis langen Nachsinnens ruhig vor sich hin:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

Dabei läßt er sich ganz mechanisch auf ein Ruhebett nieder, zieht während der nächsten Zeilen ebenso mechanisch die Beine herauf und meditiert auf dem Rücken liegend, nach oben in die Luft sprechend weiter. Bei «Vielleicht auch träumen!» ändert er die

Stellung, er sitzt jetzt. Und wenn er die ersten zwei Drittel des Monologs zwar mit unendlicher Wehmut durchzittert, aber doch ohne viel Bezug auf sein persönliches Schicksal gelassen hat, so legt er auf das letzte Wort des Verses

So macht Gewissen Feige aus uns allen —

einen Ton, der eine herbe Selbstanklage bedeutet; sie hält an, bis er hinter sich Geräusch hört. Er sieht sich flüchtig um und bemerkt Ophelien; der Ausdruck seines Gesichts wird milder, da er annimmt, daß sie von ihrer Liebe getrieben ihn hierhergebeten habe. Er sagt leise vor sich hin, indem sich seine Hände fast falten:

Nymphe, schließ
In dein Gebet alle meine Sünden ein.

Ophelia hört und sieht davon nichts. Wie sie aber ihre erste konventionelle Frage tut, zwingt er sich schon zur Gleichgültigkeit und will abgehen; wie sie ihm gar ihre Liebespfänder hinreicht, ist er schon an der Tür, aber ein Etwas hält ihn dort zurück. Abgewandt lauscht er ihren Erinnerungen, die auch ihm zurückkehren, und er kämpft mit den Tränen, da sie des «süßen Hauchs» seiner Liebesbeteuerungen gedenkt. Noch hinter ihrem «Hier, gnädiger Herr» muß er eine Pause machen, ehe er sich sammeln kann. Dann aber wirft er ihr den fast gleichen Spott und Hohn ins Gesicht, den er der ganzen Welt entgegenschleudert, die ihm ein einziger wüster Garten voll Unkrauts erscheint. Ophelia aber ist die einzige, der gegenüber ihm der Ton der Verachtung nicht gehorcht; wir hören immer zwischendurch seine zerschlagene Seele schreien, er mildert alle die harten Anklagen durch das Mitklingen des gekränkten Liebesgefühls. Nach der zweiten Mahnung, daß sie das Kloster aufsuchen solle, die er neben ihr sitzend und aus ganz ehrlichem Herzen spricht, erhebt er sich, um sich zurückzuziehen; da sieht er die Tapete, hinter der Claudius und Polonius stecken, sich bewegen. Sofort wird der Argwohn des viel Umlauerten wach; er durchschaut im Nu, daß er das Opfer eines kleinen Komplotts ist und daß die gehorsame Tochter, nicht aber die unglücklich Liebende vor ihm sitzt. Deshalb schreitet er, nachdem er sie schon prüfend von der Seite angeschaut hat, mit festem Schritte auf sie zu, die von seiner Entdeckung nichts weiß, dreht ihren Kopf zu sich herum und durchbohrt sie fast mit seinen Blicken: «Wo ist euer Vater?» Und als ihr Auge ihm ausweicht und sie die lügnerische Antwort gibt: «Zu Hause», wendet er sich voll Ekel weg und bringt seine letzten Reden

kühl und verbittert heraus; die Herzenstöne von vorher entfallen; er berechnet seine lauten Scheltworte zur Hälfte für den Lauscher, zur Hälfte für die schwache Geliebte.

III, 2. Es ist selbstverständlich, daß Kainz aus den Schauspielerregeln keinen trockenen Katechismus macht, sondern sie als etwas Selbstverständliches, allgemein Bekanntes hinwirft; der Freund den Freunden, der Künstler den Künstlern; daß nirgends die Liebenswürdigkeit aussetzt, die allein eine lehrhafte Stunde schmackhaft macht. — Zu Anfang des Schauspiels sitzt er zu Opheliens Füßen und zwar mit dem Rücken gegen das Königspaar, als interessiere es ihn gar nicht. So verrät er seine aushorchenden Absichten dem schlauen Menschenkenner Claudius nicht zu früh und läßt ihn dafür durch Horatio beobachten. Bei der Stelle: «Wie gefällt euch das Stück?» dreht er sich halb zur Mutter um, noch immer ohne den König ins Auge zu fassen; und Claudius selbst muß erst das Wort an ihn richten: «Habt ihr den Inhalt gehört?» — ehe ihn Hamlet eines Blickes würdigt. Aber von jetzt an lassen beide einander nicht mehr aus, suchen sie ihr Geheimnis einander abzulesen. Beim Auftreten des Vergifters Lucianus wird Hamlet ein wenig erregt und spornt ihn zur Eile an, während er den König schier mit den Augen verschlingt, bis der endlich aufspringt. Da tanzt er vor dem Entlarvten her wie ein mutwilliger Knabe, dem ein Spaß geglückt ist. Und kaum ist der Saal leer geworden bis auf ihn und Horatio, so schreit er sich seinen Jubel über die gelungene List wie ein Verzückter vom Herzen herunter und kommt bis zum Schlusse der Szene nicht mehr zur Ruhe.

III, 4. Aus der Szene mit der Mutter sei der Augenblick festgelegt, da der im Nachtgewand erschienene Geist, dem Hamlet mit hochgeworfenen Armen gegenübersteht, ihm zuruft: «Sprich mit ihr, Hamlet!» Hamlet kann sich der Tränen nicht erwehren, von Mitleid mit dem umherirrenden Vater und von Liebe zur Mutter übermannt, streckt er ihr die Arme entgegen, während die Augen am Vater hangen. Gertrude nähert sich ängstlich dem Sohn, er schließt sie fest an seine Brust und weist mit der Hand auf das blaße Gesicht des Gespenstes. Es wirkt wie ein feines schicksalvolles Bild.

IV, 2 und 3. Er tritt rasch auf, wie verfolgt; Ekel prägt sich in seinen Zügen aus, er schaut sich noch einmal um und streift mit der rechten Hand den linken, mit der linken Hand den rechten Arm entlang, als wolle er das Blut und den Verwesungsgeruch des

ermordeten Polonius, den er soeben unter der Treppe verscharrt hat, von seinem Körper wischen. Die Szene mit Rosenkranz und Güldenstern steht natürlich unter der Spitzmarke: «Versteck dich, Fuchs». Hamlet liegt auf einem Ruhebette, die beiden beugen sich über ihn her, und so führt er die in allem Ernst Fragenden mit seiner losen Rede an der Nase herum. Den König gar, der dann hinzutritt, treibt er mit seinen furchtbaren Anspielungen und verwickelten Umschreibungen auf den Gipfel der Ungeduld, der Wut, der Verzweiflung: «Ach Gott! Ach Gott!» Die Reise nach England ist der einzige Rettungsanker des Claudius; er stellt sie Hamlet noch einmal als notwendig vor und mit der neuen Begründung, daß die Untat an Polonius sie geradezu fordere; er spricht von seiner «guten Absicht» — da reckt sich Hamlet auf, tritt auf ihn zu, blickt ihn mit drohenden Augen an, und indem er eine große Geste beschreibt, als wiese er in den Himmel hinein, kommt es machtvoll von seinen Lippen:

Ich sehe einen Cherub, der sie sieht.

Er selbst steht da, ein Cherub, und der andere hält den Blick nicht aus. Dann schreitet er stolz an dem Meuchelmörder vorüber. Ehe er den Ausgang erreicht, bleibt er plötzlich stehen. Es fällt ihm ein, daß er wahrscheinlich dem Tode entgegengeht, und der Wunsch Abschied zu nehmen, steigt in ihm auf. Er wendet sich zu Claudius, der ihm bereitwillig schon die Hand entgegenstreckt; aber er mißt ihn nur von oben bis unten mit einem verächtlichen Blicke und schüttelt angewidert den Kopf. Halblaut redet er in die Luft: «Lebt wohl, liebe Mutter». Die sophistische Erklärung dieses Abschiedes, die er zum Schlusse gibt, ist dann wieder gesättigt von Bosheit und blutigem Haß.

V, 2. Wie er begann, als fertiger Edelmann, steht er am Ende vor uns. Aber sein Pessimismus ist gewichen und hat dem Fatalismus Platz gemacht. Arglos, liebenswürdig, voll Behendigkeit geht er in den unehrlichen Kampf. Kainz versteht kunstgerecht zu fechten; es ist eine Lust ihm zuzuschauen, wie er die beiden ersten Gänge gewinnt; der dritte bleibt unentschieden. Da droht ihm Laertes: «Jetzt seht euch vor» und ritzt ihm wirklich mit dem vergifteten Rapiere ein wenig den Arm. Hamlet stutzt einen kurzen Augenblick, ein Argwohn steigt in ihm auf, das sieht man; aber wenn er auch fürchtet, daß die gegnerische Waffe nicht abgestumpft ist, so denkt er doch noch nicht an Gift und ficht weiter. Um der Sache aber auf den Grund zu gehen, versucht er das Manöver des Desarmierens,

durch das er des Laertes Rapier in die eigene Hand bekommen kann. Das Manöver gelingt, er dreht dem Gegner die Klinge aus der Hand, tritt darauf und ergreift sie dann mit der Rechten; mit der Linken reicht er Laertes nun die eigene Waffe und legt mit der vergifteten von neuem aus. Laertes ist darauf nicht vorbereitet, er gibt sich eine Blöße und Hamlet stößt zu, ohne auf des Claudius Zwischenruf «Trennt sie, sie sind erhitzt!» zu achten. Laertes sinkt zusammen, Hamlet wundert sich und betrachtet das gespitzte Rapier: da er aber noch von keiner Vergiftung weiß und das Gift im eignen Körper nicht spürt, kümmert er sich nicht um sich, sondern um die Königin, die sterbend umsinkt, und läßt die Türen schließen, um ihres Mörders habhaft zu werden. Da klärt ihn Laertes über die wahre Lage auf und nennt den Anstifter aller bösen Taten. Hamlet schreit auf:

Die Spitze auch vergiftet?

wobei er «vergiftet» betont im Sinne von «nicht nur unabgestumpft» (während andere «auch» hervorheben und sich dabei auf die Vergiftung der Königin beziehen, die sie vorher erfahren haben). Dann stürzt er auf Claudius zu, durchsticht ihn mit dem blutigen Rapier, zwingt ihm noch den Giftkelch an den Mund und versetzt ihm zuletzt mit einem Dolche noch einen zweiten ganz sicheren Stoß. — Rührend wirkt, wenn er kurz darauf schon mit dem Tode ringend Horatio auf den Knieen bittet, am Leben zu bleiben, und ihm den Kelch entreißt. Dann schleppt er sich zu einem seitlich stehenden Ruhelager, fühlt die Wirkung des Giftes stärker und stärker, ernennt noch hastig Fortinbras zum König und will anderes anordnen, aber die Stimme versagt ihm. Er öffnet den Mund, macht mit der Hand eine Bewegung, die bedeutet, daß er nicht mehr sprechen könne, und stöhnt leise, indem noch ein Lächeln über seine edlen Züge streicht:

Der Rest ist Schweigen.

Collin und Shakespeare.

Von

Wilhelm Münch.

Es mutet uns seltsam an, wenn jemand einen Shakespeareschen Stoff auf neue Weise zu bearbeiten unternimmt. Wahrscheinlich wird auch niemals sich eine neue Hamlet-Tragödie ans Licht wagen, um etwa die alte, die so viel Kopfbrechen macht, durch größere Deutlichkeit auszustechen. Ein Versuch, den «Othello», oder den «Romeo», oder den «Lear», oder den «Macbeth» zu übertrumpfen, könnte uns nur kindisch vorkommen. Nur den Opernkomponisten sieht man es nach, wenn sie in ihrem Verlangen nach wohl auszunutzenden Stoffen gelegentlich auch zu dem dramatisch Mächtigsten und Vollendetsten greifen, in der Hoffnung, ihm mit ihren Mitteln noch eine neue Macht und Vollendung zu leihen. Mögen denn, die es wollen, einem Rossini'schen «Othello» lauschen oder einem Thomasschen «Hamlet». Und wer weiß, was den Tondichtern noch fernerhin zum Opfer fällt! Denn eine Art von Hinopferung wird es doch fast immer bedeuten: das Tiefe wird seichter, das Individuelle ins allgemeine gezogen, das Feste wird aufgeweicht, das Bittere überzuckert, das Erschütternde nur starktönend, der wuchtige Schritt wird zur Tanzbewegung, das Vordringende wird retardiert. Nur einem Nikolai wollen wirs danken, der die «Lustigen Weiber von Windsor» vielleicht noch belustigender zu machen gewußt hat. Bei allen den ganz großen Stoffen jedenfalls möchten wir selbst den musikalischsten Musikern, wenn der Ausdruck nicht zu unhöflich wäre, ein «hands off» zurufen.

Man war ehedem naiver, und hat vielleicht nicht überall aufgehört, es zu sein. Folgte doch dem Shakespeare'schen «Richard III.» höchst unbefangen derjenige von Christian Felix Weiße, dessen Autor sich übrigens an die Existenz des älteren «nicht eher erinnerte, als

bis sein Werk fertig war», und dann die Genugtuung haben konnte, sich zu sagen, daß er «kein Plagium begangen» habe. Lessing freilich, der das erzählt, bezweifelt, ob man so leicht an Shakespeare ein Plagiat überhaupt begehen könne. Zumal sich das historische Schauspiel in seinen großen Maßen zu der — von Weiße vertretenen — Tragödie französischen Geschmacks ungefähr verhalte wie «ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen». Dazu hat er dann noch ein hübsches Bild von dem Ärmel eines Riesen, aus dem sich für einen Zwerg ein ganzer Rock machen lasse. Gegen den Verdacht des Plagiats verwahrte sich übrigens in neuerer Zeit auch Heinrich Kruse, als er in der Vorrede zu seinem Brutus erklärte, die großen Eigenschaften des Briten willig anerkennend, verfolge er unabhängig von ihm seine eigenen Bahnen. Und am Ende kommt ja überhaupt nicht sowohl das Bedenken des Plagiats ins Spiel — kein Dieb stiehlt den Königsmantel, um ihn sich dann öffentlich umzuhängen — als vielmehr die Kühnheit des Wettbewerbs. Dieser aber wird umso leichter dünken, je weniger die Größe des Vorgängers mit rechten Augen gesehen wird.

Als Heinrich Josef von Collin Ende des Jahres 1802 einen «Coriolan» dichtete, hatte er nach dem nicht unglaubwürdigen Zeugnis seines Bruders und Biographen Matthäus das Shakespeare'sche Drama überhaupt noch nicht kennen gelernt; und für die Richtigkeit dieser Angabe spricht auch manches Sonstige. Wohl kannte er Shakespeare überhaupt und hatte sich des öfteren über ihn ausgesprochen: aber das betraf offenbar doch nur gewisse Stücke, diejenigen, denen sich das allgemeine Interesse besonders zugewandt hatte, während «Coriolan» «für ein Werk von weit geringerer Bedeutung als die bekannten Meisterwerke jenes Dichters gehalten wurde». Immerhin kann man sagen, daß dem, der Shakespeares Größe in einzelnen seiner Stücke voll empfunden hätte, nicht leicht irgend eins der andern hätte gleichgültig bleiben können. Aber Collin hätte auch gar nicht daran gedacht, mit Shakespeares Art in die Schranken zu treten. Ihn beseelte bei seiner dramatischen Dichtung ein ganz anderes Ideal. Das hat nicht verhindern können, daß seine Arbeit hinterher dennoch sich zur Vergleichung mit dem Werk des Briten stellen muß, natürlich um dabei sehr schlecht zu fahren. Eigentlich ist ihr bereits das Übelste insofern widerfahren, als sie von der Welt im allgemeinen vergessen ist. Und wenn hier doch wieder einmal der Blick auf sie hingelenkt wird, so kann das schon nach der Bestimmung unseres Jahrbuchs nicht sowohl den Zweck haben, das-

jenige Maß von Verdienst, das dem Collin'schen Versuch zukommen mag, mit möglichster Gerechtigkeit festzustellen (obwohl unter dem Schatten des großen Genius auch allerlei irgendwie sich Annäherndes wohnen darf), als vielmehr den Zweck, durch die Gegenüberstellung die Erkenntnis von der Eigenart Shakespeares noch deutlicher werden zu lassen.

Collins Name lebt fast nur noch in Verbindung mit demjenigen seiner ersten Tragödie fort, nämlich des «Regulus». Dieses in Wien zuerst 1802 aufgeführte Stück machte ihn mit einem Schlage berühmt, vor allem in seinem österreichischen Vaterlande, während draußen im Reich sich alsbald sehr absprechende Stimmen in die rühmenden mischten. Eine derselben, die sich nachher als diejenige Goethes herausstellte, tönt den Kennern unsres Dichterfürsten noch heute, und obwohl seine Kritik in allem wesentlichen absprechend ist, und obwohl sie den Nagel auf den Kopf und damit zugleich den Kopf des Poeten mindestens ganz betäubend trifft, so verbürgt sie doch dem «Regulus» und seinem Urheber eine gewisse Unvergeßlichkeit. Abgesehen davon kann wohl nur der antike Stoff selbst nebst seiner moralischen Gründlichkeit bewirken, daß von dem Drama etwa hier und da noch in deutschen Gymnasien Notiz genommen, ja es vielleicht einer Aufführung würdig gehalten wird. Nun ist aber diesem Collin'schen Stücke eine sehr ansehnliche Reihe anderer Dramen gefolgt, wie einige ihm auch schon vorausgegangen waren. Und eins derselben, nämlich eben der uns hier beschäftigende «Coriolan», könnte einen dauernden Anspruch auf unser Interesse schon aus der Tatsache gewinnen, daß es Beethovens edle Komposition hervorgerufen hat, die mit Unrecht von unbefangenen Hörern mit Shakespeares Tragödie in Verbindung gebracht wird. Aber in der Tat hat, um es sogleich bestimmt zu sagen, Collin mit seinem Coriolandrama sich sehr wesentlich über die Stufe seines «Regulus» erhoben. Bei der verwandten Natur der beiden Stoffe war es ihm umso möglicher, hier über sich selbst erfolgreich hinauszustreben, obwohl nur ein geringer Zeitabstand die Entstehung der beiden Versuche trennte. Namentlich aber lernte Collin auch alsbald selbst die Schwächen seines «Regulus» erkennen, und seine Kritik ist nicht glimpflicher als die anderer Kritiker. Auf dem Gebiet der antiken Sage oder der sagendurchwobenen Geschichte aber blieb er nicht nur mit seinem nächsten und von ihm selbst am höchsten geschätzten Stück «Polyxena», sondern er kehrte auch mit seinem letzten, den «Horatiern und Curiatiern», dahin zurück.

Die Bevorzugung dieses Stoffgebiets hängt mit der inneren Stellung des Dichters zu der Aufgabe des Dramas überhaupt zusammen. Für Shakespeare war die alte Geschichte ein Gebiet, das ihm zwischen andern auch in die Hände kam, und in das er einige Male hineingriff, weil menschlich Interessantes sich eben auch dort darbot; über den ihm vorliegenden englischen Plutarch hinauszublicken, dachte er garnicht; und was er nicht aus dessen Erzählung herausnahm, sah er in dieselbe hinein. Collin war Musterschüler des Löwenburgischen Kollegiums in der Wiener Josefstadt gewesen, und in dem ganz im Vordergrund stehenden humanistischen Unterricht dieser — übrigens von Geistlichen des Piaristenordens geleiteten — Schule war im Sinne des aufgeklärten Jahrhunderts oder auch der neuhumanistischen Anschauungen die Aufmerksamkeit vor allem auf die großen Gestalten des Altertums und ihre tugendhaften Gesinnungen gelenkt worden. Daneben empfing Collin aus diesen Studien die ihn dauernd erfüllende Hochschätzung rhetorischen Könnens, und alle seine dramatischen Produktionen zeigen, wieviel ihm solches Können gilt, wie es für ihn mit dramatischer Wirkung, ja mit stofflicher Größe eng zusammenhängt. Und wenn jemand Collins gesamte Hervorbringung für eine Reihe von Schulversuchen im Sinne jenes in der Schule aufgenommenen Ideals erklären wollte, so könnte man ihm kaum entgegentreten. Hinzugekommen ist zu jenen Anregungen freilich noch ein Dreifaches, das ganz außerhalb des Bereichs der Schulstudien gelegen haben muß: einmal von frühen Jahren an das echt österreichische oder doch wienerische Interesse am Agieren und Tragieren von Comoedia, und später an Leistungen, Bedeutung und Entwicklung des Schauspiels überhaupt. aber auch schlichte Liebe für edlen Sprachvortrag, ferner große und unerschütterliche Liebe zu deutschem Idealismus und seinen echten Trägern, wie Klopstock und später Schiller, mit der Kehrseite einer ebenso unwandelbaren Abneigung gegen französisches Wesen, und drittens eine vornehme Auffassung seines Berufs als Staatsbeamter und ein Betreiben wissenschaftlicher Berufsstudien unter hohem Gesichtspunkt: das Verhältnis des Individuums zum staatlichen Ganzen, die Pflicht unbedingter Hingabe an dieses Ganze steht ihm immer vor Augen; er ist keiner von den Dichtern oder Dichterlingen, die «morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon» gehen, sondern sein Dichten und sein werktägliches Arbeiten fallen ihm unter einen Gesichtspunkt, nämlich den soeben angedeuteten. Und am Coriolanstoff wie an der Geschichte des «Regulus» reizt ihn vor

allem dieses ethische Problem, oder vielmehr richtiger: er sah darin diese ethische These: der Einzelne hat nicht das Recht, auch seine innigsten individuellen Interessen, seine natürlichsten persönlichen Antriebe sprechen zu lassen, wenn das Gemeinwohl ihnen gegenüber in Betracht kommt. In diesem Sinn sich zu überwinden, ist das wahre Heldentum, überwunden zu werden, die gewisseste Lebensverfehlung. Eine Art von Thesenstücken sind diese Dramen wirklich. Tendenz liegt ihnen so wenig ferne, daß nichts darin gewisser ist, als die frei und freudig zugestandene von ihrem Verfasser. Also [illegible] der direkte Gegensatz zu Shakespeare! Oder doch nicht? Hier könnte die ganze Frage aufgerollt werden, inwieweit in Shakespeares Dramen, oder wie weit etwa in seinen großen Tragödien, wenn nicht eine lehrhafte Tendenz, von der man seit Ulricis Tagen weit abgekommen ist, aber eine ethische Grundidee zu finden sei, dem Dichter selbst vielleicht als solche durchaus nicht zum Bewußtsein gekommen, aber doch in dem von ihm erfaßten Stoff, in dem von ihm schöpferisch geschauten Vorgang tatsächlich mit enthalten. Man muß nur einmal von den ganz Modernen zu Shakespeare zurückblicken, und man wird fast geneigt, in ihm einen Moralisten von kreuzbraver Observanz zu erkennen. Verklagt ist er darum ja bis jetzt noch nicht worden, aber lange dauern kann es bis dahin nicht mehr; die Konsequenz wird es erfordern. Doch wir haben es hier ja nur mit dem Gegenüber unseres kleinen österreichischen Dramatikers mit dem großen britischen zu tun, und da ist denn für den letzteren eine göttliche Unbefangenheit oder auch eine echt menschliche Weitherzigkeit gewiß.

Der Coriolanstoff bot in der Tat dem einen, was er brauchte, so gut wie dem andern. Es gibt überhaupt nicht manchen Stoff in Geschichte und Sage, der psychologisch so reich und in allem Reichtum so klar und bei dieser Klarheit so eigenartig wäre. Daß er denn auch mehr als ein- oder zweimal zur dramatischen Bearbeitung reizte, ist natürlich. Erwähnt sei hier nur noch der Versuch Friedrichs des Großen, ihn zu einem Operntext für seinen Hofkomponisten Graun zu verarbeiten. Man kann diese Geschichte eben unschwer geradlinig erfassen, wie auch in all ihre seelischen Tiefen nachdringen. Stimmen unsere Quellen, Livius, Plutarch, Dionysius von Halicarnass, nicht in allen Einzelheiten überein, und ist ihre Darstellung von ungleicher psychologischer Tiefe, so ist doch auch in der einfachsten derselben so viel gegeben, daß die dichterische Ausgestaltung reichen [illegible]t findet. Collin, von dem wir wissen, wie sorgsam er beim

«Regulus» die Quellen studierte, wird hier nicht anders verfahren sein; hält er sich in gewissen Punkten (bei den Namen der Frauen z. B.) an Livius, so hat er sich doch sichtlich durchaus nicht an dieser einen Unterlage genügen lassen.

Blicken wir ein wenig in jenen inneren Reichtum der Erzählung hinein. Da kommt zur deutlichen Darstellung oder doch zum voll verständlichen Ausdruck: das Wertbewußtsein des bedeutenden und ganz auf sich selbst ruhenden Individuums, seine Geringschätzung des Gewöhnlichen, Unselbständigen, Schwankenden, Engen, besonders der Herdenmenschen, seine Geringschätzung auch der alltäglichen Strebensziele der Menschen: darunter nicht bloß Besitz, Behagen, Friede, sondern auch Ehre im gewöhnlichen Sinn. Dafür die vornehmste Art des Ehrgeizes, der immer treibt, sich selbst zu übertreffen. Dann aber auch: der typische Aristokratenstolz und die Überzeugung von der unausfüllbar tiefen Kluft zwischen den politisch sozialen Schichten, von ewigen Unterschieden, das ausgeprägteste Klassenbewußtsein, die Unfähigkeit des Gemüts, jenseitige Lebensrechte anzuerkennen, ein Herrschaftsbedürfnis auf Grund überlieferter Gewöhnung und Stellung und auf Grund des natürlichen Berufs zum Herrschen, des Bewußtseins der eigenen Sicherheit, Selbständigkeit, der Großzügigkeit des Wesens; so denn zugleich Verachtung der zu Beherrschenden. Und dieser Lebenssphäre gegenüber das Bild der hin und her schwankenden Menge, bald bereit zu Respekt, Bewunderung, Begeisterung, und bald kleinlich mäkelnd und mißtrauend, bald sich der Größe unterwerfend und bald sie trotzig anfechtend, gutmütig anhänglich und hämisch hassend, übrigens vom Augenblick bestimmt und über simple Lebensbehauptung nicht hinausstrebend, leicht gelenkt, umgestimmt, erregt von Demagogen, deren Art und Sinn in den Volkstribunen typische Vertreter findet. Und so gehört denn weiter zu dem Bilde die charakteristische Stimmung der Aristokraten gegenüber den Vielen, schon weil sie die Vielen sind. Aber auch die besondere Lebendigkeit der aristokratischen Stimmung bei den jüngeren Vertretern dieser bevorzugten Schicht, und der feste Anschluß dieser Jüngeren an die Person des einen Überragenden, der die Eigenschaften und die Ansprüche des Standes am vollsten vertritt. Ebenso aber auch die neidlose Anerkennung der Überlegenheit dieses Einzigen bei denjenigen, die, von gleichem Stande, durch Lebensalter, Rang und äußere Würde über ihm stehen. Ferner doch auch die Dämpfung der schroffen Standesgefühle bei einem Teil der Älteren; das Schwanken zwischen Mitleid, Billigkeit, auch Rück-

sichten der Klugheit einerseits und den ererbten Gefühlen des überlegenen Wertes und der zu behauptenden Vorrechte andrerseits. Weiterhin die innere Unsicherheit der Freunde und Standesgenossen gegenüber der doch allzu selbständigen Individualität und ihrer Intransigenz.

Und in dieser Individualität, in der Person des Helden die Mischung großer und abstoßender Eigenschaften, die Unfähigkeit, die Dinge von mehr als einer Seite zu sehen und den Menschen gegenüber anders als unbedingt zu empfinden; das Ineinanderfließen von Verachtung und Haß mit dem Gefühl des eigenen Wertes, der Trotz gegen die Anforderungen der Form, die Unlust sich auch nur unter eine Zeremonie zu beugen; der jähe Durchbruch der wahren Gefühle durch das aufgenötigte Verhalten trotz allem, was auf dem Spiele steht; die Unlust, Lob über sich ergehen zu lassen; die großherzige Uneigennützigkeit in materiellen Dingen; das dankbare Gedenken an den Gastfreund im Unglück; und über alles dies: das eigenartig edle Verhältnis des Sohnes zur Mutter. Aber auch das edle Verdienst einer Mutter von großer Gesinnung; das innige Füreinanderleben der verwitweten Mutter und des einzigen Sohnes; die Freude der Mutter als höchster, einzig geschätzter Lohn des verdienstvollen Sohnes; und dann die gewaltige Macht dieser Mutter über sein Gemüt in der Stunde des großen, inneren Kampfes, das Zusammenbrechen alles im Inneren Festgewordenen, alles sorgsam genährten Trotzes. Aber weiter, oder vielmehr zuvor doch auch die psychologische Erscheinung, wie Erbitterung um sich frißt, von ihrem eigenen Gift sich nährt, auch blind und unterscheidungslos macht; wie Selbstverstockung sich vollzieht; mit welcher Stärke gewaltsam unterdrückte ursprüngliche Gefühle reagieren, welche unvertilgbare Macht der ursprüngliche Lebenskreis über das Gemüt behält; wie sich Umschlag vollzieht auch in der trotzigsten Mannesbrust; welche unüberwindlichen inneren Schwierigkeiten — neben den äußeren — dem Convertiten, dem Renegaten verbleiben. Endlich, um in die Sphäre des Volkes hinüberzublicken: die siegreichen Regungen der Großmut dem gestürzten Feind gegenüber; die freiwillige Unterordnung der Tüchtigen unter den überragend Tüchtigen; aber auch das Weichen der großmütig edlen Regungen gegenüber dem allmählich aufsprossenden Neide, die innere Unsicherheit oder Zwiespältigkeit als Reaktion nach der Opferwilligkeit und Vertrauensseligkeit des begeisterten Augenblickes, der Weg vom Neidgefühl zu Haß und Tücke.

Dies zur Andeutung des psychologischen Reichtums der Coriolangeschichte. Natürlich hängt ein solcher nicht unmittelbar an der

Fülle der Geschehnisse, aber jedenfalls ist auch diese in unserm Falle ungewöhnlich und reizvoll. Sie scheint fast zu groß, um in ein einzelnes Drama gefaßt zu werden: eine bestimmte Strecke der Gesamtgeschichte abzugrenzen, um sie zu dramatisieren, möchte von vornherein als das Näherliegende erscheinen; das nicht mit Verarbeitete wäre in Rückblicken oder Ausblicken zu berühren. Und doch hat es der große Meister Shakespeare nicht so gemacht. Natürlich kann er nicht, wie der Erzähler Plutarch, mit der Kindheit seines Helden beginnen, er läßt ihn vielmehr auftreten als fertigen, längst ausgeprägten und bekannten Charakter, in einem kritischen Augenblick des politischen Lebens seiner Vaterstadt, um sich da in seinem Charakter sehr bestimmt zu zeigen und für sein folgendes Geschick den Grund zu legen: ungefähr genau so, wie ihn die Erzählung des Livius einführt, obwohl diese nicht unseres Dichters Quelle war. Aber nachher folgen die kriegerischen Heldentaten der Reihe nach vor unsern Augen, sogar mit Steigerung der Intensität gegenüber der Quelle, übrigens mit genauer sachlicher Anlehnung; dann die nächste und ferner sich vertiefende Wirkung dieser seiner Taten und der nebenbei bewährten Eigenschaften, die Ermöglichung des Konsulats, die inneren, in seinem Stolze begründeten Schwierigkeiten, der tragische Zusammenstoß, der Bruch, die Verbannung: all dies letztere nach der natürlichen Ökonomie des Dramas Inhalt des dritten Aktes, dem dann im vierten das Erscheinen des Verbannten bei den Volskern und sein Erfolg bei ihnen, die Not Roms, doch auch der Beginn der inneren Reaktion bei den Volskerfeldherrn sich anreiht, und im fünften die große Krisis durch die Gesandtschaften von Rom, der Sieg der Mutter, die Rückwirkung auf die Volsker, die Katastrophe. Hat es nicht fern gelegen, an der naiv unmittelbaren Vorführung der schier unglaublichen Kriegstaten Anstoß zu nehmen, so ist die Bedeutung dieses Teiles der Handlung doch die, daß damit die unanfechtbare Wertseite von Coriolans Charakter zu lebendiger Anschauung gekommen ist, auch noch gespiegelt in dem Unwert der Vielen, und weiter ins Licht gehoben durch die Überbietung der für sich schon Trefflichen, Heldenhaftigkeit sich verbindend mit Anspruchlosigkeit, mit Uneigennützigkeit, mit Dankbarkeit, fortreißende und alles unter sich lassende Überlegenheit, unvergleichliches Verdienst um die vaterländische Sache. Erwähnt wird das alles auch sonst zum Öfteren im Stück, aber hier wird es geschaut, mit erlebt und voll empfunden. Und wirkungsvoller wird es auch dadurch, daß es zwischen diejenigen Szenenreihen tritt, in denen des Helden unge-

messener Stolz mit seinen rücksichtslosen Schmähungen ihm unsere Sympathie ganz zu rauben droht. Nicht als ob dieses Hineinstellen an sich auf besonderer Berechnung beruhte, da es doch nur dem Gang der Quelle gemäß ist: aber in der Art der Ausführung tut eben diese Szenenfolge solche Wirkung.

Wieviel Shakespeare im übrigen von einzelnen Zügen seiner Quelle irgendwo mit verwendet hat, kann hier nicht verfolgt werden. Wie eng der Anschluß an dieselbe an zweien der wichtigsten Stellen des Dramas ist, ahnt der unbefangene Leser nicht: sowohl die großzügige Anrede des flüchtigen Coriolan an den seitherigen Todfeind Aufidius wie die siegreiche Rede der Mutter in der großen Gesandtschaftsszene sind ungefähr wörtlich aus dem North'schen Plutarch übernommen. Ob das dem Ruhm des Dichters Eintrag tut? Ängstlich hat er sich in diesem Punkte ja überhaupt nicht bewiesen: es galt ihm nur, daß sein Werk als solches Wirkung tue; um Originalität nicht im mindesten besorgt, gab er von seinem Eigenen nur das, was das Werk erforderte; aber damit freilich stellt er alle sonstige Originalität in Schatten. Jene Reden waren eben schon in der Quelle kunst- und wirkungsvoll aufgebaut, sie bilden die bewußt herausgearbeiteten Höhepunkte der geschichtlichen Darstellung, wie das fast allen großen Historikern der Alten natürlich war. (Die ganze Darstellung der Coriolangeschichte bei Dionysius von Halicarnass verläuft sogar ganz wesentlich als eine Kette von sorgfältig ausgearbeiteten Reden, Ansprachen, Erwiderungen.) Jedenfalls sind jene Reden in den Shakespeare'schen Zusammenhang so einverwoben, daß kein fremder Ton vernehmlich wird. Shakespeares Kothurn, so leicht er ihn auch zwischendurch vom Fuße schleudert, ist doch dann immer wieder dem der antiken Meisterredner nicht allzu unähnlich. Abgewichen von seinem Plutarch ist der Dichter wesentlich nur im Interesse strafferer Organisation seines Stückes oder deutlicherer Herausarbeitung der Charaktere, etwa auch der Steigerung derselben. So wird der kritische Augenblick im dritten Akt in viel festerem Stufengang herbeigeführt, das zweimalige Auftreten Coriolans vor dem Volke in engen Zusammenhang gebracht, und es erweist schon hier die Mutter ihre entscheidende Macht über das trotzige Gemüt des Sohnes, wodurch die spätere große Szene im Schlußakt vorgebildet wird. Unbenutzt gelassen ist das Verhältnis der patrizischen Jugend zu ihrem Abgott Coriolan. Es heißt zwar III, 2, als Coriolan nach der mißglückten Bewerbung um das Konsulat in sein Haus zurückkehrt «Enter Coriolanus with Nobles», und es ist ein «Noble», der

alsbald seiner trotzigen Rede Beifall gibt, auch gerade das echt Aristokratische darin betonend («You do the nobler»); man wird durchaus berechtigt sein, sich hier junge Männer als des Helden Gefolge vorzustellen, wie auch für die Aufführung die Regie hieraus einen Wink entnehmen sollte: aber ausgesprochen ist dieses Altersverhältnis nicht — vielleicht weil Shakespeare hier nicht die ihm persönlich nahestehenden Typen jugendlicher Aristokraten kompromittieren wollte? Wahrscheinlicher doch, weil für die Aufführung gar nicht eine solche Mannigfaltigkeit von Personen zur Verfügung stand. Mit Recht ausgeschieden ist die in der Quelle (übrigens in den verschiedenen Quellen) breit erzählte Art, wie die Volsker durch besondere Künste und Listen erst zum neuen Kriege bereitwillig gemacht werden. Ein wenig verschoben ist die Erzählung von dem volskischen Gastfreund des Coriolan, den dieser hier als einen armen Mann bezeichnet, bei dem er einmal Herberge genommen habe, während er nach Plutarch als ein seinem Gast sozial Gleichstehender zu denken ist, der erst unglücklich und arm wird durch die Eroberung seiner Vaterstadt. Es ist immerhin ein Unterschied, ob man sich eines befreundeten Standesgenossen oder eines armen Teufels wohlwollend erinnert. Eine gewisse Steigerung des Löblichen mag also auch hier gefunden werden, obwohl wahrscheinlicher nur eine ungenaue Auffassung der Quelle vorliegt, umso verständlicher, als unserm Dichter das antike Verhältnis der Gastfreundschaft wohl nicht vor Augen stand. Steigerung der Charakterzüge ist auch an manchen andern Punkten anzutreffen: zeigt der Coriolan Plutarchs mit Stolz dem Volk die im Kampf erworbenen Narben, so ist derjenige Shakespeares zu stolz, sie den verachteten Wählern zu zeigen. Indessen diese und andere kleine Veränderungen bedeuten, auch wenn sie zu Verbesserungen im Sinn der dramatischen Konzentration und Wirkung werden, nichts gegen das, was Shakespeare an Selbstgeschaffenem dem Überlieferten hinzugefügt hat.

Ist von den Gestalten des Dramas keine einzige völlig neu erfunden (nur von namenlosen Nebenfiguren kann das gelten), so ist doch bei mehreren zum Namen und etlichen konkreten Angaben oder Andeutungen alles wahrhaft Lebendige erst vom Dichter hinzugegeben. Das gilt vor allem von der Gestalt des Menenius, der nach der Quelle nur als Vermittler bei dem früher liegenden Ereignisse der Sezession sich betätigte, und für dessen Charakter nur die dort erzählte Fabel einen gewissen Anhalt gab, nebst der Bemerkung, daß er bei Patriziern und Volk beliebt gewesen sei.

Coriolans verhängnisvolles Hervortreten erlebt er dort überhaupt nicht mehr. Neu ist also sein gesamtes inneres Verhältnis zu diesem, insbesondere auch sein Erscheinen im Lager vor ihm, und natürlich neu auch die konkrete Darstellung seines Humors wie seiner sonstigen so sympathischen Stimmungen. Dasselbe gilt von der lebendigen Zeichnung des Volkes und seiner einzelnen, mit wenig Zügen deutlich auseinandertretenden Typen. Es gilt von den unübertrefflich gemalten Dienerszenen in Akt IV, von den Wachtposten in Akt V, von den Nebengestalten in dem Familienmilieu des Coriolan, von dem vortrefflich gezeichneten Knaben (in der Quelle ist nur vom Vorhandensein von Kindern die Rede), der sanften Mutter, wie der befreundeten Valeria. Es gilt aber noch wesentlicher von der Charakteristik der Volkstribunen, die als die klassischen Typen von Demagogen in allen ihren Strebungen und Stimmungen für alle Zeit dastehn, ferner von der Charakterzeichnung des Aufidius, für welche Plutarch wieder nur einige Züge bot, über alles aber von der Darstellung des inneren Lebens der Mutter Volumnia, beständig in Beziehung zu derjenigen des Helden, ein immer nahes und großartig selbständiges Gegenüber desselben, das sich, wie ihm der gewichtigste Anteil an der Gesamthandlung zufällt, so auch noch in etlichen originellen Nebenszenen (Verhalten gegen die Tribunen nach der Verbannung usw.) darstellt. Endlich die ganze innere Entwicklung des Coriolan selbst, in ihrer unvergleichlichen Klarheit, bei aller Maßlosigkeit doch im Gleichgewicht, bei allem Übermenschentum voll verständlich, bei Härten, Unbilligkeit, Haß und selbst Roheit doch mitleidswürdig, Kraftmensch und doch (sich selbst gegenüber) hilflos, immer derselbe und doch durch eine mächtige Entwicklung hindurchgehend, am mächtigsten in dem Augenblick, wo er, vom Beschluß der Verbannung betroffen, seinem Volk das Wort zuruft «I banish you!» Daß die Gestalt des Helden sich in einer Fülle gegenüberstehender Gestalten, in jeder auf andere Weise, aber in jeder mit voller Deutlichkeit spiegelt, ist ein besonderer Vorzug der dichterischen Organisation; man denke an die Mutter, die Gattin, das Söhnchen, an Menenius, an (den bei aller patrizischen Echtheit so maßvollen) Cominius, an die Doppelgestalt Sicinius-Brutus, an den volskischen Rivalen Aufidius. Und zu diesem Vorzug der Organisation kommen viele andere: so die treffliche Einverwebung des Gegenspiels, und zwar des zwiefachen, die vielsagenden Ausblicke, welche durch den Schluß der Akte und der größeren Szenen eröffnet werden — um von Sonstigem zu schweigen.

Es mag Anstoß geben, daß das alles hier aufzuführen für erlaubt gehalten ward: dem, der das Drama kennt, ist ja Neues schwerlich irgendwie gesagt. Aber es sollte eben das, was Shakespeare aus dem vorgefundenen Stoff gemacht hat, zusammenfassend ins Gedächtnis gerufen werden, damit sich das Urteil über Collins Leistung daran orientiere.

Collin vermeidet es ausdrücklich, die Geschichte seines Helden sich ganz vor uns entwickeln zu lassen: alles, was bei Shakespeare die ansteigende Handlung bildet, die Abfolge der Geschehnisse bis in die letzte Szene des dritten Aktes, bleibt hier außerhalb des dramatischen Rahmens. Vom Beschluß der Verbannung (dem die Frauen bang und mit Gebeten und Opfern an die Hausgötter entgegensehen und der ihnen dann von dem befreundeten Minutius verkündet wird) hebt die Handlung an: das Gespräch der Frauen, die hier ihre Namen nach Livius führen, nicht nach Plutarch, hat zugleich Aufklärung gegeben über die Natur Coriolans und das Wesen des Konfliktes. Aber was die Mutter Veturia fürchtet, ist nicht sowohl das Leid, das über ihn kommen könne, als die Verirrung, in welche ihn der Widerstand und die Angriffe der Gegner reißen könnten. Daß sein Stolz zum Übermut, seine Strenge zur Härte werde, befürchtet oder sieht sie mit Kummer; unbarmherzig gegen das Volk zu werden, das sei nicht in der Ahnen Geist. Der Gedanke, seine dem Volk feindlichen Vorschläge könnten aus unedlem Motiv, aus Rache entsprossen sein, ist ihr der peinlichste; sie wüßte den Sohn dann lieber tot! Der Schwiegertochter, der liebenden Gattin Volumnia, die hier weniger wortarm ist als bei Shakespeare, fällt die Aufgabe der Rechtfertigung oder Entschuldigung des Mannes zu. Mit erlaubtem Selbstbewußtsein erinnert sich die Mutter, wieviel der Sohn ihr selbst verdanke.

Unedel ist er freilich nicht, und kann's nicht sein;
Er ist mein Sohn.
Für ihn, durch ihn
hab ich gelebt.
Und groß ist er, mein Sohn, zu Haus,
Im Felde groß! Ich habe nicht umsonst
Gelebt. Nur daß usw.

Das erinnert immerhin an Shakespeare (III, 2), wo die Mutter zu Coriolan spricht:

«Thy valiantness was mine, thou suck'dst it from me,
But owe thy pride thyself.»

Der ganze Hergang der bewegten Volksversammlung wird nur (von dem eben genannten Hausfreund Minutius) erzählt. So, wie die Patrizier schließlich Begnadigung für ihn beantragen, Coriolan aber nicht Gnade will, sondern Gerechtigkeit, wie er von einem Tribun (Decius) gelästert, wie er als Tyrann angeschrieen wird, wie er dann seine Narben zeigt, das Volk beschämt wird, Decius mit giftigen Waffen weiter hetzt, die den Sachverhalt willkürlich verdrehende Anklage wegen Unterschlagung der Beute von Antium und die Andeutung der angestrebten Tyrannis den Ausschlag gibt, Coriolan selbst aber aus Verachtung verstummt.

Und der nun in sein Haus zurückkehrende Coriolan selbst zeigt sich — nicht etwa noch kochend vor Leidenschaft oder knirschend im Ingrimm oder stumm in seinem Stolze, sondern mürrisch, empfindlich gegen die Seinen, bitter gegen seine Freunde; er spricht von seinem Unmut, er verletzt seine Mutter, er schlägt aber schnell um ins Weiche; unglücklich will er nicht genannt sein, da er aufrecht geblieben sei. «Sich gleich zu bleiben ist dem Manne Pflicht.» Und auch jetzt sagt er sich, daß er «nicht weich werden darf». Das alles klingt sehr matt, viel mehr bürgerlich, als heroisch. Und das stolzeste Wort: «Sie haben nicht gesiegt, Ich siegte, ich!» ist doch auch seinerseits nur ein schwächlicher Hall gegen das imponierende «I banish you!» bei Shakespeare.

Unerwartet kommt die Nachricht, daß die Volsker neuen Krieg begonnen haben, daß schon mehrere Städte gefallen sind, daß Corioli bedroht ist: in diesem Augenblick hat Coriolan alles vergessen, was ihm soeben widerfahren ist: er denkt nur an den Schutz Roms, er will, wie sonst, gegen die Feinde stürmen. Aber er muß erfahren, was ihn mehr zu Boden wirft, als der Verbannungsbeschluß: das Volk weigert sich, zum Kriegsdienst auszuziehen, so lange er, sein verhaßter Feind, in den römischen Mauern weilt. Und nun erst kommt es ihm zum Bewußtsein, daß er kein Vaterland mehr habe, und seine Stimmung deutet sich in Äußerungen an, die die Mutter ahnen lassen, daß er fluchwürdigen Verrates an der Vaterstadt fähig sei. Dieser ganze Zusammenhang ist von Collin erfunden, und man muß sagen, daß er geschickt erfunden ist. Aber die Schilderung des dann erfolgenden wirklichen Abschieds ist wiederum matt, indem sie gewaltig sein will. Unser Dramatiker hat hier wie in andern Hauptpunkten nur triviale Exklamationen, bürgerlich sentimentale oder schulrhetorische Wendungen. Nachdem die Gattin dem hinwegstürmenden Coriolan «Ha, Grausamer» und «O, laß mich sterben!»

nachgerufen hat, wirft ihre Schwiegermutter vorwurfsvoll dazwischen: «Kind, was würde dann aus mir?» Man kann sich keinen schwächlicheren Abschluß denken.

Vom zweiten Akt an bis zum Schlusse ist die Szene bei den Volskern. Und eigentlich sind die Typen der volskischen Führer von Collin am sorgsamsten geschildert, freilich psychologisch recht geradlinig, aber doch im ganzen nicht unlebendig. Ob es des Dichters brave Untertanengesinnung ist oder was sonst: dem Staatsoberhaupt auch der Volsker mag er die persönlich feindselige, rachsüchtige Gesinnung nicht leihen, die nach den Quellen ihm (dem Attius Tullius nach Livius, Amphidius nach Plutarch, woraus der Aufidius der Übersetzung geworden ist) innewohnt. Diese Gesinnung erfüllt vielmehr einen der ihm untergeordneten, jugendlicheren, einen überhaupt besonders heißblütigen, finster leidenschaftlichen Volskerführer, dessen Namen Lucumo wohl schon einen unheimlich dumpfen Klang haben soll, und der als streitsüchtig, intransigent, ewig unzufrieden und gerne höhnisch auch seinen Landsleuten unangenehm ist. Dagegen findet sich unter den Volskerführern ein anderer, der den Coriolan persönlich kennt und um seiner großen Eigenschaften willen trotz der nationalen Gegnerschaft überaus hochschätzt; es ist niemand anders als der Gastfreund der Quelle, für den der Römer damals gebeten hat, der also nicht bloß ihm gelegentlich einmal Herberge geboten hatte, sondern in einer Freundschaft mit ihm verbunden ist, wie in deutschen Landen das achtzehnte Jahrhundert sie kultivierte. So fallen denn auch die reinlichen Sentenzen:

> Du schmähst den Feind! Die niedre Zuflucht laß den kleinen Seelen.

Und:

> Wer Edles an dem Feinde noch verehrt, der zeiget selbst ein edles, offnes Herz.

Einige andere der volskischen Führer sind feigen Gemüts. Der Oberfeldherr aber, der hier Attus Tullus genannt wird, steht maßvoll, gerecht und ruhig über den Parteien, so doch, daß edle Großmut auch bei ihm überwiegt.

Der Zuflucht suchende Coriolan hat sich hier nicht auf der Hausschwelle des feindlichen Stadthauptes durch eine Schar hochmütig abweisender Diener hindurchzuarbeiten oder vor seinem alten Gegner lange unerkannt zu stehen; wird er doch am festen Gang, der stolz gebietenden Miene, dem blitzenden Auge sofort als einer der Edelsten erkannt, als ein göttergleicher Mann, dessen «ganzes Wesen von

hoher Größe strahlt». Der Autor würde es wohl gescheut haben, dem unbedingt Heroischen auch nur einen Augenblick seinen Glanz zu nehmen, und demgemäß schreitet auch die Sprache hier andauernd auf hohem Kothurn. Coriolans Anrede an die versammelten Volskerführer gibt zwar die Gedanken der Quelle (wie sie also auch Shakespeare hat) im wesentlichen wieder, ist aber rhetorischer gehalten und der fortdauernde innere Kampf des Helden auch in dieser Situation zum Ausdruck gebracht. Zum Schluß steht statt der (der Quelle gemäßen) trockneren Worte Shakespeares «I present My throat to thee and to the ancient malice, Which not to cut would show thee but a fool», bei Collin: «Wo nicht — wohlan — hier ist mein Herz! Durchbohrt's!» Als er Tullus erkennt, faßt er «vertrauend dessen Heldenhand» und jener spricht schön abgezirkelt (allerdings mit Anklang an Plutarch):

Dadurch, daß Du Dich nun den Volskern schenkst,
Gibst Du weit mehr, als Du genommen hast.

Es folgt dann der Austausch beglückter Freundschaftsempfindungen zwischen Coriolan und Volturio («Ich kann mich kaum vor Wonne fassen, Freund!» usw.), aber der innere Zwiespalt in Coriolans Seele ruht keinen Augenblick; weit entfernt, nun mit seiner ganzen Kraft und seinem ganzen Hasse in den Lebenskreis der alten Gegner hinüberzutreten, weiß er nicht, ob er sich nun selbst noch achten, nun noch Ehre bei seinen Freunden beanspruchen kann. Er fürchtet sich vor seinen eignen Stimmungen. Er möchte sich wohl auch selbst verhärten, und an Wallensteins Monolog erinnern die Verse:

Nicht lange werd' ich's dulden,
Daß mich wie einen ihrer blinden Sklaven
Gewohnheit an dem Gängelbande leite.
Ich reiße los — dann ist mir wieder wohl.

(Mit Schillers «Wallenstein» hatte sich übrigens Collin eindringlich beschäftigt.) Den Oberbefehl über die Volsker trägt ihm zunächst Attus Tullus ungeteilt an, indem er auf französisch zierliche Weise spricht: «Ich bin entzückt, in stärkern Händen ihn zu wissen». Aber Coriolan besteht darauf, daß Tullus die Herrschaft mit ihm teile. Da ist's Lucumo, der, für seine Ränke einen Vorteil ersehend, Teilung des Heeres vorschlägt, die dann auch angenommen wird, und weiter Lucumo, der den Priester mit der Eidesformel beruft, so daß die Feldherrn ihren Bund mit feierlich furchtbarem Gelöbnis zu besiegeln haben. Dies Gelöbnis erst, dieser unlösliche Eidschwur

bringt es dem Coriolan zum Bewußtsein, auf welchen Weg er sich begeben hat. Auch ahnt seine Umgebung schon, wie er sich der Reue nicht recht zu erwehren vermag. Aber um so mehr dringt er auf rasches Handeln, will er sich mit Taten der Rache betäuben.

Und der erste kriegerische Erfolg — damit sind wir in den dritten Akt eingetreten — scheint ihn auch um so fester zu machen. «Eh' entführtet ihr der Hölle Schlund den Kerberus, als meiner festen Brust den eisernen Entschluß.» So ist er denn auch seiner ganz sicher, als die Gesandtschaft naht von Rom. Aber der Empfang dieser Gesandtschaft ist es nun doch, der den großen Umschwung in der inneren Haltung Coriolans bewirkt. Er füllt den ganzen übrigen Akt aus. Schon ehe die Gesandtschaft der Frauen kommt, ehe die Mutter durch die Macht ihrer Autorität die äußere Umkehr veranlaßt, erfolgt hier die entscheidende innere Umstimmung. Coriolan hat sich auf seine Weise Genüge tun wollen: er wird nun inne, daß er in einen unlöslichen Konflikt der Pflichten geraten ist, aus dem es für seine Ehre und sein Gewissen nur eine Befreiung gibt, den Tod, den freiwillig gesuchten Tod. Diese Umstimmung, die also im Zentrum des dramatischen Verlaufs steht, in der die Peripetie der Handlung gegeben ist, erfolgt indes nur sehr allmählich. Lange Wechselreden gehen voraus oder führen schließlich zu ihr hin; und in diesen (übrigens sprachlich meist wohl ausgearbeiteten und an vielen einzelnen Stellen edel wirkenden) Reden hat Collin selbst offenbar den wesentlichen Wert seines Stückes gesucht. Zwei Gestalten sind hier eingeführt, beide nicht bloß Standesgenossen Coriolans, sondern ihm innerlich besonders nahestehend, der eine als ungefähr gleichaltriger Freund, der andere hochbejahrt, in väterlicher Gesinnung, beide Gestalten vom Dichter erfunden, nur die Namen aus benachbarten Stellen bei Livius geborgt, Minutius und Sulpitius, beide zusammen übrigens in gewissem Sinne die Bedeutung vertretend, die bei Shakespeare Menenius hat. Allerdings nur in gewissem Sinn, natürlich nicht im geringsten humoristisch, auch nicht konkret lebendig, nur überlegen durch Gesinnung und Weisheit und mit beidem zuletzt siegreich. Minutius freilich ringt vergeblich um seines Freundes Seele. Vergeblich legt er ihm nahe, die leidenschaftlichen Ausbrüche der Menge zu verachten:

Es blicket mitleidsvoll der große Mann
Von seiner Höh' auf das Geschlecht der Menschen:
Wie es, ein Sklave blinder Leidenschaft,
Ein sichrer Raub des Irrtums, schnell beschließt, —

Was es dann bald und lange Zeit bereut.
O Marcius! o großer Mann! so hebe
Auf Deine Höhe Dich, und schau' und sage:
Ist's nicht ein trunknes, aufgereiztes Volk,
Dem Du so zürnst?

Vergeblich erinnert er ihn an die frühere Zeit des vollen Einklangs ihrer Empfindungen, in Versen, die an eine bekannte Stelle aus Goethes «Iphigenie» erinnern, wo Pylades dem Orest Ähnliches ins Gedächtnis ruft:

O Marcius! wohl war es ehmals anders,
Da wir beisammen saßen an den Gräbern
Der großen Väter, ihrer Taten froh,
Den Bund beschlossen, ihrer wert zu sein!
O diese Gräber! O der schönen Stunde,
Als auf Du Dich erhobst, entflammt, begeistert!
Mit glüh'ndem Aug, mit aufgeschwoll'ner Brust,!
Das Antlitz gen das Kapitol gewendet,
Sprachst Du das heilige, das große Wort:
Gegründet hat der Ahnen Geist und Kraft
Das Vaterland, doch hoch und höher heb'
Es sich durch seiner Enkel Heldenmut!

Vergeblich sagt er ihm auch voraus, daß er einst durch Volskerhand auf fremdem Boden, von ihnen und den Seinen unbetrauert, fallen werde, aber auch, daß er vorher von seinem Rachetaumel erwachen und in finsterer Reue und Selbstverachtung sich fluchen werde. In all seinen Worten sieht Coriolan nur falsche Redekünste, und als er schließlich vernimmt, daß man in Rom sein Weib, seine Kinder, namentlich aber auch seine Mutter als Pfand der Sicherheit gegen Coriolans Wüten in Gewahrsam habe, da entfacht das seine Wut um so mehr, er jagt die Gesandtschaft weg, den Pontifex an der Spitze, und denkt nur an die schleunige Überwältigung seiner boshaften Vaterstadt. Dann aber kommt es doch noch zu dem Gespräch mit Sulpitius, dem Alten, dem Veturia einst den vaterlosen Knaben Marcius zugeführt, der sein Jugendleben liebevoll überwacht hat, der nie etwas sehnlicher erhofft, als daß Marcius das einmal ganz werde, was er selbst hätte werden mögen, und der ihm nun den Unterschied vorhält zwischen bloßer Kraft und wirklich menschlicher Größe, zwischen äußerer Herrschaft über andere und Herrschaft über die eigene Brust, zwischen äußerer Ehre und berechtigter Selbstschätzung, dann aber ihm fühlbar macht, wie er nun seine Selbstachtung nur auf jene einzige Weise wiedergewinnen könne. Und wie schon

gesagt, er bringt Coriolan zur Selbstverurteilung, zum Entschluß der Selbstvernichtung, wie tief dieser auch noch in seiner Brust verschlossen bleibt. Der Begriff des Verrates ist für ihn von hier an lebendig geworden.

Aber das hindert nicht, daß er noch weiter von seinen Empfindungen hin- und hergezogen werde. Sein Haß gegen den hetzenden Volkstribun und seinen Pöbel ist nicht geringer geworden. Sie sollen nicht jauchzen über seine Verzweiflung. Erst diese zu vernichten, dann sich selbst, das ist jetzt das Bedürfnis seines Herzens. Wir sind im vierten Akte. Das Heer der Volsker ist von bester Gesinnung beseelt; der neue große Feldherr hat den Mannschaften höheren Sinn eingeflößt. Und hier hat Collin eine Angabe der Quellen psychologisch geschickt ausgenutzt. Dort wird erzählt, Coriolan habe vom volskischen Heer die Güter der römischen Patrizier schonen lassen und nur die der Plebejer zu plündern gestattet. Daß er solchen Verzicht von den Kriegern leicht erlangt habe, konnte nicht wahrscheinlich heißen. Aber Coriolan hat ihnen eben — so deutet es unser Dichter — einen neuen Geist verliehen.

Sie denken
Auf Kampf und Sieg, auf Beute nicht . . .
O, was vermag ein einz'ger großer Mann!
Es sagen unsre Feldherrn sich beschämt:
Ein neues Heer hat sich der Held geschaffen.

Der so spricht, ist der junge Legat Marcus, und den Ausdruck seiner eignen begeisterten Verehrung für Coriolan fügt er hinzu — in Worten, die sehr an die innere Stellung des Max Piccolomini zu Wallenstein erinnern, so daß zum zweitenmal — und viel bestimmter als das erste Mal — eine Beziehung zu dem Schiller'schen Drama sich ergibt. In der Tat ist die ganze Gestalt des Marcus übrigens ebenso frei erfunden wie die des Max und vielleicht selbst an den Namen nicht zufällig anklingend, ein bescheidenes Gegenstück zu jener. Von Coriolan rasch in seinem Wert erkannt und ohne weiteres zu seinem Unterfeldherrn erhoben, ist er nun ganz Hingebung und Begeisterung, lebt ganz in dem Wohlgefühl der Nähe des großen Mannes.

Aber dieser selbst ist im folgenden weit entfernt von Sicherheit und Festigkeit. Zum Sturm auf Rom kann er sich trotz der günstigen äußeren Bedingungen nicht entschließen, er gibt Befehle, widerruft sie, er erregt schon Mißmut und Mißtrauen in seiner Umgebung, und sein besonderer Feind Lucumo zieht daraus seinen

Vorteil. Die Gesandtschaft der Frauen verläuft natürlich nicht wesentlich anders als nach der Quelle oder auch nach Shakespeare, denn hier würde willkürliche Änderung unerträglich wirken. Die zwischen Mutter und Sohn gewechselten Reden werden von Collin ihres straffen, kunstmäßigen Charakters entkleidet, es wird ein ziemlich langes Hin- und Herreden daraus, im Ausdruck nicht eben machtvoll, stellenweise (wie das unserm Dichter immer passiert) trivial. Natürlich ist Coriolan viel mehr Gefühlsmensch. «Ihr wühlt mir schneidend in der wunden Brust» kann er einmal ausrufen. Und von den Frauen werden die höchsten ethischen Gesichtspunkte herbeigezogen; daß das Verzeihen göttlich sei, führt dem trotzigen Gemahl die sanfte Gattin zu Gemüte. Wirklich schön aber ist z. B. der Hinweis der Veturia:

Selbst der hohe Donnerer,
Wenn er im Grimme jetzt den Blitz schon schwingt,
Und nun die Bitten nah'n der Trauernden,
Es sinkt sein Arm, er schleudert nicht den Blitz.
Und er ist Gott, und Du doch nur ein Mensch!

Frieden soll er zwischen Volskern und Römern stiften, allen zum Gewinn, ihm selbst zum einzigen Heile.

Nach dem Abzug von Rom kommt es (im fünften Akt) zu peinlichen Auseinandersetzungen mit den — ihrerseits die Sache sehr verschieden auffassenden — Volskern; Lucumo schürt und selbst Attus wird einen Augenblick gegen Coriolan aufgebracht. Hat dieser ausgerufen:

Wer hieß euch denn
Dem Rasenden vertraun? Und daß ich raste,
Wer sah es nicht? Wer nicht? Wie könnt' ich sonst
Die eigne Vaterstadt belagern!

Aber bald fühlt derselbe Attus wieder, daß er selbst zu sehr Mensch sei, um richten zu dürfen. Es scheint fast, daß Collin in seiner großen Loyalität ein Staatsoberhaupt nur im allerreinsten Lichte hinstellen mochte. Andrerseits aber wühlt nun immer brennender in des Coriolan Brust das schmerzliche Bewußtsein, er werde in jedem Falle als Verräter vor der Nachwelt stehen.

Der Römer fluchet mir, mir flucht der Volskèr!
Soll das Gefühl zum Orkus mich begleiten,
Dahin, wo dann kein Tod als Retter mir erscheint?

Und doch ist er andrerseits auch bereits so sehr geläutert, daß er «des Nachruhms helle Flammensäule» als eitlen Flitterglanz bezeichnet.

Befreiend aber kommt ihm die Nachricht, daß Lucumo und andere Volsker ihm den Tod geschworen haben. Nun haben sie den Bund zerrissen, er ist ihnen nun nichts mehr schuldig, ist frei, zu tun wozu er längst entschlossen ist.

Der Weg des Ruhms, der Pflicht wird mir verschlossen.
Vergebens zehret meine Kraft sich auf!
Was weil' ich noch? Die Welt ist nicht für mich;
Ich stoße sie von mir . . .
Auf will ich mich in meine Heimat schwingen,
Wo Ancus meiner harrt. Bald bin ich frei!

Die bald auf ihn einstürmenden Verschwörer sind ihm willkommen. Aber sie lassen sich doch noch so lange zurückhalten, daß er ihnen und allen andern seinen Entschluß verkündet und, ihnen zuvorkommend, sich selbst in sein Schwert stürzt. «Wer sagt nun noch, er war kein edler Mann?» ruft Attus Tullus aus. Und mit ihm gewissermaßen Collin selbst. Denn als edlen Mann seinen Helden aus aller Verwirrung und Verblendung hervorgehen zu lassen, darauf ist es ihm eben angekommen.

«Abductis deinde legionibus ex agro Romano invidia rei oppressum perisse tradunt alii alio leto», so schließt Livius seinen Bericht. Die auseinandergehende Überlieferung, die Unsicherheit der Historiker über die Art seines Todes (der nur als ein gewaltsamer allgemein angenommen wurde) gab unserm Dramatiker eine gewisse Freiheit, die Todesart nach jenem seinem Sinn zu bestimmen. Wie weit die gesammte Entwicklung, die er seinen Helden nehmen läßt, von derjenigen der Überlieferung abliegt, braucht nicht noch ausdrücklich festgestellt zu werden. Streitet man immer wieder darüber, ob oder inwieweit in diesem oder jenem Drama ein Grundgedanke, eine Tendenz, vielleicht eine sittliche Idee dargestellt sei, hier bei Collin ist nichts zu streiten: seine Tendenz ist nicht versteckt, seine Dichtung steht im Dienste seines ethischen Idealismus. Das wäre freilich mit dem Coriolanstoff auch auf andere Weise möglich gewesen, ohne eine so tiefe Veränderung der Entwicklung der Hauptgestalt, er bietet dazu Anhalt genug: aber bei Collin wirkte eben zugleich das Bedürfnis, die «großen Männer» des Altertums im Lichte wahrster Menschengröße zu sehen, die dann mit einem im Grunde dem griechisch-römischen Altertum, mindestens dem der tatkräftigen Perioden, sehr fremden ethischen Idealismus zusammenfällt.

In der Tat bekennt er sich ausdrücklich zur Verbindung moralischer Tendenz mit den unmittelbaren Zielen der Dichtung.

«Es war von Kindheit auf die Empfindung meines Herzens, daß die schönen Künste nicht zur bloßen Erheiterung des Menschen, daß sie zu seiner Erhebung wirken sollen; gleichgültig soll der Mensch durch sie gegen eine widrige Umgebung, im Unglück glücklich werden. Sollte die tragische Kunst eine andere Wendung hervorbringen, als die übrigen? Soll sie den Menschen zermalmen? Mein Herz widersprach. Ich fand aus Mustern und eigenem Nachdenken, wie sie aus den Leiden die Beruhigung, aus Kämpfen den Sieg hervortreten zu lassen wisse; aber nun schien sie mir die größte, wurde sie mir die werteste. Nun überließ ich mich diesem Studium ganz. Diese Grundidee hat mich seitdem nie verlassen.»[1] Von diesem Standpunkt aus ist er denn selbst mit Schiller keineswegs immer zufrieden. Und was Shakespeare betrifft?

Um dessen «Coriolan» also hat er sich nicht gekümmert. Er lernte ja überhaupt die weltberühmten Dichtungen der neueren Zeit oft erst sehr spät (Goethes «Iphigenie» z. B. zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung) kennen. Mit gewissen Dramen Shakespeares zeigt er sich wohl vertraut, mit «Lear» z. B., auch mit «Macbeth» (der ihm übrigens den Stoff zu einer eigentümlichen lyrisch-dramatischen Dichtung lieferte, bestimmt von dem ihm befreundeten Beethoven komponiert zu werden). Aber was Coriolan betrifft, so könnte man seine Stellung dazu fast in die Worte kleiden: «Ich kenne diese Dichtung Shakespeares nicht, aber ich mißbillige sie.» Denn schon an Shakespeares äußerer Form hat er, indem er damit die der Alten vergleicht, viel auszusetzen. «Die Griechen nehmen aus einer Folge von Handlungen die Schlußhandlung allein in ihr Trauerspiel auf, worin das Schicksal eines Helden zur Reife kommt. Shakespeare stellt die ganze Folge der Handlungen auf, nicht nur die, welche die Katastrophe ausmacht, sondern auch die früheren, welche die Katastrophe bereiten. Wechseln wir die Aufgabe und lassen einen künftigen Shakespeare einen «Ajax» und einen künftigen Sophokles einen «Brutus» (wie «Julius Cäsar» eigentlich heißen sollte) behandeln. Was wird der Erfolg sein? Shakespeare wird weit in die Ereignisse vorgreifen und uns die Handlungen darstellen, durch welche Ajax sich den Zorn und die Strafe der Götter zugezogen hat. Sophokles wird die Verschwörung gegen den Cäsar, seinen Tod und seine Leichenfeier, die Entstehung des Triumvirats wegschneiden; und das Stück dürfte damit anfangen,

---

[1]) Aphoristische Gedanken über Gegenstände der dramatischen Kunst. S. 77, Bd. 5 der Ausgabe von Collins sämtlichen Werken, Wien 1813, bei Anton Strauß.

daß dem Brutus bei Philippi der Rachegeist Cäsars erscheinen würde.»[1]) «Man sollte glauben, die Schauspiele der Neueren hätten mehr Reichtum als die der Alten. Allein was die Alten an Vielseitigkeit der Handlung entbehren, erlangten sie reichlich durch Vollständigkeit ihrer Handlung.» «Ein Gemälde, was zu viele Figuren hat, zerstreut, ermüdet. Von Teil zu Teil muß man gehen und sollte doch das Ganze mit einem Blick übersehen, das Ganze in seiner Beziehung auf die Hauptfigur. Bei einem wohlgeordneten, wenn auch reichen Gemälde, stärkt sich jedoch der Blick nach und nach zur Anschauung des Ganzen, weil die gleiche Masse Figuren immer in meinem Auge bleiben ... Indes ich mit dem Schauspiel fortschreite, soll ich das Ganze ahnen, nach vollbrachtem Wege das Ganze auf einmal übersehen. Das ist aber bei einem zu reichen Schauspiel weit schwerer ... Man bringt die Einheit durch Schlüsse hervor, man empfindet sie nicht.»[2]) Und auch auf seine Behandlung des Coriolanstoffes kommt er in diesem Zusammenhang ausdrücklich zu sprechen: «Hätte ich die Volksversammlung im Coriolan wirklich vorgehen lassen (darauf hatte die Kritik hingewiesen, übrigens wie es scheint ohne Hinblick auf Shakespeare), einen Sicilius, Junius und Brutus (sic) auf der einen, einen Minutius, Furius, Valerius auf der andern Seite, zwei streitende Parteien aufgestellt, Figuren im stärksten Lichte, die späterhin in Schatten kommen und ganz verschwinden mußten: wie unwillig hätte sich der Zuhörer das ganze Stück hindurch nach Rom gesehnt! Er hätte nicht die Ruhe gehabt, den Gemütsbewegungen des Coriolan zu folgen.»[3])

In diesen Betrachtungen ist manches nicht uninteressant und auch manches nicht unrichtig. Am wesentlichsten für uns ist, zu sehen wie der Verfasser sucht, denkt und urteilt. Er hat übrigens auch über sich selbst ziemlich unbefangen zu urteilen gelernt und seinen einst vom Wiener Publikum so hoch gepriesenen «Regulus» hinterher so ziemlich in all seinen Schwächen erkannt. Von seinem «Coriolan» durfte er wirklich besser denken. Auch dessen Aufführung zu Wien im Dezember 1802 brachte ihm Ehre und Genugtuung, obwohl der Reiz des neuen Tones nicht mehr mitwirkte. Aber schon in Berlin, wohin Iffland mit großen Hoffnungen die Collin'schen Römerdramen übernahm, und wo er ihnen durch eine die Wiener

---

[1]) A. a. O. S. 54.
[2]) A. a. O. S. 84.
[3]) A. a. O. S. 87.

bedeutend übertreffende Ausstattung um so mehr Erfolg zu sichern glaubte, blieb der Beifall aus.[1]) Daß Österreich seinen jungen Dramatiker überschätzt hatte, war bald unverkennbar. Seinem Grillparzer ward später ein sehr anderes Los bereitet. Collin selbst hatte das Glück, seinen Ruhm nicht zu überleben. Als er im Juli 1811, erst 39jährig, starb (bei seiner Leichenfeier wirkte die junge Toni Adamberger mit), war die Trauer tief und aufrichtig, aber nicht bloß um den nun verstummten Dichter, sondern auch um die überaus edle und reine menschlische Persönlichkeit. Diese durfte seitdem vergessen werden, und die Dichtergestalt führt nur ein schattenhaftes Nachleben. Weder ethische Gesinnung noch sorgsames Studium noch ästhetisches Nachdenken noch gerundete Sprache vermochten seinen Dramen wirkliche Lebenskraft zu geben. Shakespeare mit seiner Unbefangenheit, seinen Anachronismen, seinen Freiheiten, Kühnheiten und Häßlichkeiten ist lebendig wie am ersten Tag. Seine Gestalten sind nicht gedacht, sondern geschaut; diejenigen Collins sind als hohle Schatten längst entschwebt, die Shakespeare'schen stehen in Lebensfülle vor uns.

[1]) Auch die erste Buchausgabe sowohl des «Coriolan» wie des «Regulus» erschien in Berlin bei Joh. Friedr. Unger, diese 1802, jene 1804. Auf dem Titel heißt es beidemal einfach: ein Trauerspiel von Collin. So sehr war doch der Name des Verfassers damals in aller Munde.

[redacted]

Zu «Coriolan» und seiner Quelle.

Von

Richard Büttner.

Shakespeare benutzte, wie bekannt, zu seinem «Coriolan» als alleinige Quelle die entsprechende Biographie Plutarchs in der englischen Übersetzung von North, die zuerst 1579 und in zweiter Auflage 1595 erschien. Da diese fast nur in der Schreibung einzelner Wörter von der ersten abweicht, so ist es für uns gleichgültig, welche Auflage dem Dichter vorlag, wahrscheinlich war es die von 1579. North gab eine ziemlich freie Übertragung der französischen Übersetzung von Jaques Amyot[1], die in vielen, später noch durch andere Biographien erweiterten Auflagen und Nachdrucken im 16. und 17. Jahrhundert über Europa verbreitet war. Eine ausführliche und gründliche Vergleichung von Shakespeares «Coriolan» und seiner Quelle hat Nicolaus Delius in diesen Jahrbüchern XI, S. 32 ff., 1876, angestellt. Sein Aufsatz verfolgt das Ziel, neben der Rechtsfrage, die das Mein und Dein scheidet, besonders klarzulegen, wie viel und wie wenig Shakespeare von seinem Dichterruhme an den Vorgänger, d. h. den Verfasser der Quelle, abzutreten oder mit ihm zu teilen hat. Er befürchtet, daß es dem oberflächlichen Blicke bei den massenhaften, teilweise wörtlichen Entlehnungen scheinen könnte, als ob für Shakespeare «wie ein verhältnismäßig geringerer Anteil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Maß poetischen Verdienstes sich ergebe». Er betrachtet daher das Stück gegenüber seiner Quelle nach drei Gesichtspunkten und zeigt, daß der Dichter «bei der scheinbar reichlichsten Ausbeutung seines Originals in der Tat, um ein wirk-

---

[1]) Plutarque. Les vies des hommes illustres grecs et romains. Translatées par J. Amyot. Paris 1554.

liches Drama zu gestalten, alles neu zu schaffen hatte: das Szenarium, die Charakteristik und die Sprache». Es ist Delius durchaus gelungen, die große Selbständigkeit des Dichters in allen diesen Punkten und vor allem die große Planmäßigkeit der Anlage des Stückes darzutun, so daß Rümelin, wenn er die Abhandlung vorher hätte lesen können, wohl nicht ganz allgemein die Behauptung aufgestellt hätte, Shakespeare habe szenenweise gearbeitet.[1]) Freilich in einzelnen Punkten ist Delius zu ergänzen oder zu berichtigen. Doch darauf kann weniger ankommen als auf die Tatsache, daß Delius und andere, die sich um die Vergleichung des Dramas mit seiner Quelle bemühten, diese nicht vollständig herangezogen haben. Zugleich bieten uns einige bisher übersehene Einzelheiten einen nicht uninteressanten Einblick in die Arbeitsweise des Dichters.

Wir gehen zunächst von der Erklärung einer Stelle aus, über die ich noch nirgends etwas bemerkt gefunden habe, in der Shakespeare nach dem Vorgange der North'schen Übersetzung auffallend von der Überlieferung bei Plutarch abweicht. Der Konsul Cominius bietet I, 9, dem Marcius als Ehrengabe einen Teil der Beute mit den Worten an:

Of all the horses,
(Whereof we have ta'en good, and good store) of all
The treasure, in this field achiev'd and city,
We render you the tenth; to be ta'en forth,
Before the common distribution,
At your only choice.

Von den Gefangenen ist nicht die Rede, während es im Urtext heißt: *πολλῶν χρημάτων καὶ ἵππων γεγονότων αἰχμαλώτων καὶ ἀνθρώπων, ἐκέλευσεν αὐτὸν ἐξελέσθαι δέκα πάντα πρὸ τοῦ νέμειν τοῖς πολλοῖς. Ἄνευ δὲ ἐκείνων ἀριστεῖον αὐτῷ κεκοσμημένον ἵππον ἐδωρήσατο.* Amyot übersetzt: «et en fin lui dit, que de *tous les cheveaux prisonniers*, et autres biens qui avaient esté pris et gaignés en grande quantité, il en choisist dix de chaque sorte à sa volonté, avant que rien en fust distribué, ni desparti aux autres.» North hat nun «prisonniers» zu «cheveaux» gezogen, wozu er umsomehr veranlaßt wurde, da das Komma zwischen beiden Worten, das jedes Mißverständnis ausgeschlossen hätte, in seiner Ausgabe — wie in allen späteren — weggelassen oder, was sehr wahrscheinlich ist, aus Versehen hinter «prisonniers» geraten ist. Daher lautet bei ihm der

[1]) Shakespeare-Studien. Stuttgart 1866, S. 35.

Absatz: «So in the ende he willed Martius, that he should choose out of all the horses they had taken of their enemies, and of all their goodes they had wonne (whereof there was great store) tenne of everie sorte which he liked best, before any distribution should be made to other. Besides this great honourable offer he had made him, he gave him in testimony that he had wonne that daye the price of prowesse above all other, a goodly horse with a capparison, and all furniture to him.»

Die Auslassung der Gefangenen konnte aber für die weitere Gestaltung des Stoffes durch den Dichter nicht ohne Folgen bleiben. Nachdem Marcius in dem Drama den ihm angebotenen besonderen Anteil an der Beute abgewiesen, aber das Roß des Konsuls als Preis der Tapferkeit und den Ehrennamen Coriolan angenommen hat, läßt ihn der Dichter, als er eben nach seinem Zelte abgehen will, ganz unvermittelt sagen:

The gods begin to mock me. I that now
Refus'd most princely gifts, am bound to beg
Of my lord general.

Und Marcius bittet um die Freigabe eines Gefangenen, eines armen Mannes aus Corioli, von dem er einst gastfreundlich aufgenommen worden war. Während also Marcius bei Plutarch doch insofern Gebrauch von dem *γέρας ἐξαίρετον* macht, als er statt der zehn Gefangenen, die er sich auswählen konnte, wenigstens um die Freigabe eines bittet, muß der Dichter ihn eine besondere Gunst sich ausbitten lassen. Das Unvermittelte der Bitte und den leisen Widerspruch in dem Verhalten seines Helden hat aber Shakespeare wohl gefühlt und ihn daher eine Rechtfertigung mit den angeführten Worten vorausschicken lassen.

Ebenso ist North schuld daran, daß der Dichter den Konsul Cominius dem Marcius sein eignes Streitroß als Preis der Tapferkeit (*ἀριστεῖον*) schenken läßt, eine starke Abweichung von der antiken Gewohnheit, aber veranlaßt durch die fehlerhafte Übersetzung von North: «Martius stepping forth, told the Consull, he most thankefully accepted the gift of *his* horse statt the gift of *the* horse» (Amyot: «le present du cheval»).

Wenn dagegen der Dichter jenen gefangenen Volsker aus Corioli zum armen Manne macht, der bei Plutarch «ehemals reich und glücklich» heißt, wie auch Delius in seiner erklärenden Ausgabe bemerkt, so war er hierzu durch North nicht veranlaßt. Er arbeitete offenbar aus dem Gedächtnis und verglich nur manchmal flüchtig den North'schen

Text. So mochte er den Ausdruck «poor prisoner», den Plutarch uneigentlichen Sinne von dem jetzigen Zustande des Gefange braucht, in der Erinnerung haben oder mit dem Auge zufällig faßt haben. Ich würde diesen Umstand nicht wieder erwäh wenn er mir nicht einen kleinen Widerspruch in das Wesen Corio zu bringen schiene. Coriolan zeigt, wie Bulthaupt[1]) betont, s einen physischen Ekel vor armen Leuten. Die römischen Pleb sind ihm nicht nur wegen ihrer politischen Ansprüche verhaßt, sonc er hebt auch jederzeit die Unschönheit und Unsauberkeit des h arbeitenden Volkes hervor. Man ist verwundert, daß Coriolan einem armen Mann in Corioli eingekehrt war und ihn jetzt losbi So erreicht aber der Dichter, daß Coriolan in der Szene, in de sich am herrlichsten und größten zeigt, auch noch durch ei rührenden Zug unser Herz gewinnt.

Die Arbeitsweise des Dichters kennzeichnet noch deutlicher andere Abweichung. Der Konsul sagt in dem Drama zu Marc «Wir geben euch den zehnten Teil,» während North in dem eig lichen Texte ganz richtig übersetzt hat: «that he should choose tenne of everie sorte which he liked best». Shakespeare hat hier nicht den North'schen Text wieder durchgelesen, sondern sich n der am Rande stehenden Inhaltsangabe gerichtet, die er offenbar b Wiedernachschlagen der verschiedenen Stellen zur schnelleren Or tierung benutzte. Hier steht: «The tenth part of the enemies go offred Martius for rewards of his service, by Cominius the cons Die Abdrücke und Auszüge, die von Norths Übersetzung zum Zw der Vergleichung der Dichtung mit ihrer Quelle angefertigt wo sind, haben alle die Inhaltsangaben am Rande weggelassen, a sehen natürlich von den getreuen photolithographischen Abdrüc die F. A. Leo von der Ausgabe von 1595 hat herstellen lassen.

Auch noch an einer anderen Stelle erklären sich die Worte Dramas und die ganze Auffassung der Sache daraus, daß Shakesp nicht die Erzählung bei North wieder durchlas, sondern sich nach ungenauen Inhaltsangabe am Rande richtete, die er außerdem fa bezog. Coriolan sagt V, 4 zu Volumnia und den anderen Fra «Ihr Frauen verdient, daß man euch einen Tempel baut»: «Ladies, deserve to have a temple built you». Das steht nicht in Norths T sondern da heißt es: «And they only requested that they would b a temple of Fortune *of* the women, for the building whereof

[1]) Dramaturgie des Schauspiels, Shakespeare S. 174.

offered them selves to defraye the whole charge of the sacrifices, and other ceremonies belonging to the service of the goddes. Nevertheles, the Senate commending their good will and forwardnes, ordeined, that the temple and image, should be made at the common charge of the cittie.» Zu diesem letzten Satze nun ist die Inhaltsangabe gesetzt: «The temple of Fortune built *for* the women.» Sie ist also durch die Bemerkung veranlaßt, der Tempel sei auf Staatskosten gebaut worden, obwohl die Frauen das Geld für den Bau und den Gottesdienst selbst zusammenbringen wollten. North hatte ganz richtig im Texte *Τύχη γυναικεία* = Fortuna muliebris mit «Fortune of the women» wiedergegeben, aber der Dichter wurde durch den Wortlaut der Inhaltsangabe zu der Meinung verleitet, den Frauen sei ein Tempel oder genauer ein Glückstempel erbaut worden. Ob er dann sagte, den Frauen müßte eigentlich ein Tempel oder ein Glückstempel erbaut werden, das war ihm bei seiner Unkenntnis der römischen Altertümer natürlich gleichgültig. Jenes war sogar für seine Zuhörer verständlicher. Übrigens hat Delius in den Anmerkungen seiner Ausgabe zu unserer Stelle den Text von North nicht richtig abgedruckt, da er schreibt: «they would build a temple of Fortune *for* the women,» weil er offenbar den Shakespeare'schen Ausdruck im Sinne hatte. Die Inhaltsangaben hat er ja nicht mit herangezogen.

Auffällig war mir immer die Benennung des römischen Überläufers und des Volskers, die sich IV, 3 auf der Landstraße treffen, und von denen jener Nicanor, dieser Adrian heißt. Die Namen kommen in der Biographie des Coriolan nicht vor. Gewiß sind die Namen nicht so unbekannt oder selten, daß sie der Dichter nicht irgendwoher willkürlich für die beiden untergeordneten Personen hätte nehmen können. Doch stammen sie aus Plutarch und sind beides Leute, die einmal ausgeschickt werden, um einen Auftrag auszuführen. Adrian ist ein Legat des Lucullus, von dem es in der Biographie heißt: *αὖθις δὲ πεμφθέντος Ἀδριανοῦ*, Nicanor wird in der Biographie des Eumenes genannt und ausgeschickt, um den von seinen Leuten verratenen Eumenes zu holen, ein anderer Nicanor wird in der Biographie des Phocion von Kassander geschickt. Sieht es also nicht aus, als ob der Dichter sich die Namen von Abgesandten aus Plutarchs Biographien angemerkt hatte? Einen Unterschied zwischen Griechen und Römern hat Shakespeare ebensowenig gemacht, wie etwa frühere Archäologen zwischen Arbeiten der griechischen und römischen Meißels unterschieden.

Wenn ich auch aus dieser Kleinigkeit nicht den Schluß ziehe will, daß Shakespeare alle oder die meisten Biographien Plutarcl in der Übersetzung von North gelesen hat, so ist es doch an sic wahrscheinlich. Noch größere Wahrscheinlichkeit hat aber von von herein die Annahme für sich, daß der Dichter das, was mit de sicher benutzten Biographien in unmittelbarem Zusammenhange stel ebenfalls gelesen und verwandt hat. Da ich bei meiner ersten Ve gleichung des Stückes mit seiner Quelle allein den griechischen Te: heranziehen konnte, so las ich auch die auf das Leben des Coriola folgende *Ἀλκιβιάδου καὶ Κοριολανοῦ σύγκρισις* zu diesem Zwecke ur fand später, als ich den 1895 erschienenen Abdruck der North'sche Übersetzung von 1579 (The Tudor-Translations edited by W. : Henley) einsehen konnte, daß hinter der Biographie des Coriola «The comparison of Alcibiades with Martius Coriolanus» nicht feh was allerdings bei der deutschen Übersetzung, z. B. in der Lange: scheidt'schen Bibliothek der Fall ist. Ich kann es daher nur a einen großen Mangel ansehen, daß weder Delius die *σύγκρισις* hera gezogen hat, noch Skeat[1]) und Leo[2]) diese zum Abdruck gebrac haben. Doch hat sie Shakespeare sicher benutzt. Allerdings wöı liche Entlehnungen ganzer Sätze dürfen wir hier nicht erwarte Diese beschränken sich im ganzen auf die historische Erzählung ur die Reden der handelnden Personen. Aber das Raisonnement, d: Plutarch in der *σύγκρισις* über den Charakter des Helden und de Wert oder Unwert seiner Handlungen anstellt, gleicht der Beurteilun die der Dichter durch fernerstehende, gleichsam unparteiische Z schauer und Beobachter aussprechen läßt. In der Tat ist auch d. Thema, das Shakespeare die beiden Senatsbeamten II, 2 behande läßt, dem Vergleiche des Alcibiades mit Coriolan bei Plutarch en nommen. Im Anschluß an die Frage, wie viele sich zur Konsu wahl gemeldet hätten, besprechen die beiden Beamten das Verhalte Coriolans gegen das Volk, inwiefern er mit seiner Nichtachtung d Plebs recht und klug handle oder nicht, also ein Thema, das Plutarc in der *σύγκρισις* breit behandelt. Der erste Beamte verurteilt Coriola Benehmen mit den Worten: «If he did not care whether he had the

---

[1]) Skeat, Shakespeare's Plutarch, being a selection from the lives in Nortl Plutarch, which illustrate Shakespeare's plays. Edited with a preface, notes, ind of names, and glossarial index. London 1875.

[2]) Leo, F. A., Four Chapters of North's Plutarch, containing the lives Caius Marcius Coriolanus, Julius Caesar, Marcus Antonius und Marcus Brutı photolithographed in the size of the original edition of 1595. London 1878.

love or no, he waved indifferently 'twixt doing them neither good nor harm; but he seeks their hate with greater devotion than they can render it him, and leaves nothing undone that may fully discover him their opposite. Now, to seem affect the malice and displeasure of the people, is as bad as that which he dislikes, to flatter them for their love.» Dem Sinne nach entsprechen diese Erwägungen den Worten Plutarchs: «Notwithstanding, he (Alcibiades) is lesse to be blamed, that seeketh to please and gratifie his common people: then he (Coriolan) that dispiseth and disdaineth them, and therefore offereth them wrong and injurie, bicause he would not seeme to flatter them, to winne the more authoritie. For as it is an evill thing to flatter the common people to winne credit: even so is it besides dishonesty, and injustice also, to atteine to credit and authoritie, for one to make him selfe terrible to the people, by offering them wrong and violence.»

Ferner sagt der zweite Beamte in dem Drama: «Faith, there have been many great men that have flattered the people, who ne'er loved them». Welche großen Männer dem Dichter hier wohl vorschwebten, zeigt die Vergleichung des Alcibiades mit Coriolan bei Plutarch, wo es gegen Ende heißt: «For so did Metellus, Aristides and Epaminondas, all used this manner: not to seeke the good will of the common people by flatterie and dissimulation: which was in deede, bicause they despised that which the people coulde give or take awaye.» Es bleibt zwar nur die Berufung auf große Männer übrig, denn von ihrem Verhalten wird im Stücke ungefähr das Gegenteil von dem gesagt, was Plutarch an ihnen rühmt, aber der Fall ist nicht vereinzelt, daß der Dichter ganz frei einer äußeren Anregung folgt, aber seine eigenen, dem Dialog angemessenen Gedanken einsetzt: denken wir nur an den armen Bürger von Corioli, dem Marcius die Freiheit erbittet, oder an die Äußerungen des Brutus im «Julius Cäsar» über den Selbstmord. Wenn daher Delius a. a. O. S. 49 sagt, für das Gespräch der beiden Kapitolsoffizianten, das an eine Charakteristik Coriolans anknüpfend, in schlichter Form eine hausbackene (?) politische Beobachtungsgabe, wie sie solchen biederen Beamten entspreche, an den Tag lege, habe Plutarch nicht einmal eine schwache Handhabe geboten, so ist dies gewiß nicht richtig, und Delius hätte nicht so geschrieben, wenn er die Vergleichung des Alcibiades mit Coriolan eingesehen hätte.

Auch die beiden Vorwürfe, die Aufidius in der letzten Szene des fünften Aktes dem Coriolan macht, sind der abfälligen Beurteilung

entnommen, die Plutarch in der Vergleichung an dem Verhalte Coriolans übt. Bei dem Dichter kehrt mehrmals die Beschuldigu wieder, daß Coriolan nur um seiner Mutter willen den Vorteil der Volsk hingegeben habe: «at a few drops of women's rheum, which are as che as lies, he sold the blood and labour of our great action»; und weite «given up, for certain drops of salt, your city Rome (I say, your cit to his wife and mother». Man vergleiche damit die Worte Plutarch «yet he had no reason for the love of his mother to pardone h contrie», und dann: «For in that he uncurteously rejected all publi petitions, requestes of Ambassadors, intreaties of the bishoppes a priestes, to gratifie only the request of his mother with his departur that was no acte so much to honour his mother with, as to dishono his contrie by, the which was preserved for the pitie and intercessi of a woman». Daran schließt sich in dem Stücke der weitere Vo wurf an, daß er die Volsker bei dem Friedensschlusse gar nicht u Rat gefragt habe: «never admitting counsel o'the war». Davon ste nichts in der Biographie, aber in der Vergleichung heißt es: «For withdrew his army, not at the request of the Romaines, against who he made warre: nor with their consent, at whose charge the war was made.»

Das Verhalten Coriolans gegen das Volk und die Beurteilu seines Abzugs von Rom sind die beiden Hauptpunkte, die Plutar in der σύγκρισις behandelt. Diese hat der Dichter an den geeignet Stellen verarbeitet. Aber auch für die Gestaltung des Charakte seines Helden mußte Shakespeare der Plutarchischen Vergleichu das größte Interesse entgegenbringen. Denn hier bietet Plutar reine Charakteristik und faßt die einzelnen Züge, die er in der Bi graphie mehr zerstreut angemerkt hat, zusammen. Er tadelt an ih «that he was to arrogant, prowde and tyrannical», und sagt: «all Marti noble actes and vertues wanting that affabilitie (des Alcibiade became hatefull even to those that received benefit by them, w could not abide his severitie and self will», ferner: «of all his misfortu and ill happe, the austeritie of his nature, and his hawtie obstina mind, was the onely cause». Andrerseits würdigt er seine gut Eigenschaften: «it is true that Martius was ever counted an hone natured man, plaine and simple, without arte or cunning», u schließt den ganzen Vergleich in bezug auf Coriolan mit den Worte «for his temperaunce, and cleane hands from taking of bribes a money, he may be compared with the most perfect, vertuous, a honest men of all Graece».

Wenn sich dagegen Plutarch auch in der Vergleichung immer wieder bemüht, den furchtbaren Groll, den Coriolan dem Volke wegen seiner Zurückweisung bei der Konsulwahl trug, daraus zu erklären, daß Coriolan nach der Ehrung durch das Volk innerlichst gestrebt habe, so ist ihm darin der Dichter nicht gefolgt. Er hat vielmehr von Anfang an dafür gesorgt, daß ein solcher Widerspruch in den Charakter des Helden nicht hineingetragen werden kann. Dieser bewirbt sich um das Konsulat nur seiner Mutter zuliebe, er strebt nach kriegerischen, nicht nach bürgerlichen Ehren, er ist nicht von dem Ehrgeize beseelt, der Erste im Staate zu werden, er will der Erste an sich sein, der erste Held, der zu seiner Heldenhaftigkeit niemandes, auch nicht des Volkes und seiner Ehren, die es verleiht, bedarf, aber er ist gewohnt, alles mit seiner Kraft durchzusetzen, und das Hemmnis, das sich seinem Willen entgegenstellt, läßt ihn aufschäumen, wie einen angeschwollenen Bergstrom, dem ein Hindernis in den Weg tritt. Die von ihm durchschaute Niedertracht der Tribunen, welche die Zurücknahme seiner Wahl durch das wankelmütige Volk veranlassen, reizt ihn vollends zur Wut. So hat Shakespeare ausreichend den unstillbaren Groll seines Helden begründet und im Gegensatz zu dem Coriolan bei Plutarch eine Figur geschaffen, deren heroischer Charakter grobe Inkonsequenz und kleinliche Motive ausschließt.

Christopher Marlowes Kosmologie.

Von

A. Marquardsen.

I. Übersicht der in England am Ende des 16. Jahrhunderts herrschenden Anschauungen vom Weltgebäude. II. Naturwissenschaftliches Curriculum von Cambridge, Marlowes Universität. III. Marlowes kosmologische Äußerungen in vollständiger Zusammenstellung. IV. Kritik von «Tamburlaine» Teil I, «Faustus», «Tamburlaine» Teil II an der Hand der in diesen Dramen vorkommenden kosmologischen Anspielungen. V. Die Quellen für Marlowes Vorstellungen: a) Faustbuch; b) Albertus Magnus; c) Roger Bacon; d) Bartholemæus de Glanvilla's «De proprietatibus rerum», übersetzt von Batman; e) Hieronymus Cardanus; f) Seneca. VI. Verhältnis von Marlowe und Shakespeare in ihren Aussprüchen über Himmel und Erde.

I.

Die Kosmologie will den geheimnisvollen Zusammenhang des Weltalls erklären. Zu Marlowes Zeit war sie noch eine Pseudo-Wissenschaft, die ihre Theorien aus einer doppelten Quelle, der Astronomie und der Astrologie, schöpfte.

Die Trennung zwischen diesen beiden Richtungen hatte sich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht vollzogen; Astronomie und Astrologie deckten sich begrifflich und sprachlich, Marlowe und Shakespeare brauchen beide Ausdrücke synonym. Das kosmologische System, das aus der engen Vereinigung von Astronomie und Astrologie entstand, trug unter ihrem doppelten Impulse ein Gepräge, in dem wissenschaftliche Theorien und absurder Aberglaube in sonderbarer Weise verschmolzen waren. Es hat in Marlowes Werken einen eigenartig tiefsinnigen, sowohl wissenschaftlichen wie poetischen Ausdruck gefunden.

Des Dichters kurzes Leben gehörte einem gärenden Zeitalter an, das auch im Reiche der Astronomie eine Revolution hervorbrachte, indem es das ptolemäische Weltsystem für falsch erklärte und das kopernikanische an seine Stelle setzte. Das nach dem griechischen Astronomen und Geographen Ptolemæus von Alexandrien (um 130 n. Ch.) benannte Weltsystem verkündete als Grundgesetz, die Erde sei der feste, unbewegliche Mittelpunkt des Weltalls. Es lehrte, daß die Bewegungen der anderen Himmelskörper durch die Bewegungen der «Sphären» verursacht würden, die, in gewissen Abständen aufeinander folgend, sich gleich hohlen Kugeln um die Erde wölbten. Ihr zunächst sei die Sphäre des Mondes, dann folgten nacheinander die Sphären des Merkur, der Venus, der Sonne, des Mars, des Jupiter und des Saturn und als achte Sphäre das Firmament oder der Himmel der Fixsterne. Die Astronomen behaupteten, diese letztgenannte Sphäre vollzöge ihre Umdrehung in 24 Stunden, alle Fixsterne sowie auch die Sphären der Planeten mit sich reißend. Diese letzteren hätten jedoch außer der durch das Firmament bewirkten Umdrehung noch eine besondere, eigene Bewegung, die die Planetenjahre hervorbrächte. Um einen Erklärungsgrund für verschiedene Unregelmäßigkeiten im Weltall zu gewinnen, hatte man noch eine neunte Sphäre postuliert, das Empyreum oder Primum mobile, die für menschliche Augen unsichtbar war. Die mittelalterliche Wissenschaft rechnete zuweilen noch mit einer zehnten Sphäre, eine Theorie, die jedoch nicht von allen Astronomen angenommen wurde.

Beinahe anderthalb Jahrtausende hatte sich die Welt nach der von Ptolemæus aufgestellten Ordnung in den Menschenköpfen gemalt, da veröffentlichte im Jahre 1543 Nikolaus Kopernikus sein Buch «De revolutionibus orbium celestium», das dem ptolemäischen System die Axt an die Wurzel legte und mit der Verkündigung der heliozentrischen Doktrin die Erde aus ihrer Mittelpunktsstellung heraushob. Jedoch nicht auf den ersten Schlag der Axt fiel das alte System; dazu waren seine Wurzeln zu tief gehend, zu fest verflochten mit der Geschichte des Menschengeschlechtes. Gestützt auf sein tausendjähriges Ansehen, beschützt durch das Machtgebot der Kirche, die in der kopernikanischen Lehre ihre Auffassung gefährdet sah, behauptete sich das ptolemäische System noch lange nach der ersten Verkündigung der neuen Theorien. Zumal im konservativen England behielt es in der Gelehrten- wie in der Laienwelt noch lange seine Gültigkeit, und nur langsam und allmählich setzten sich die neuen Ideen durch.

Gleich der Astronomie hatte das Mittelalter die Astrologie aus dem Altertum übernommen. Schon Hesiods Kosmogonie hatte den Einfluß der Gestirne auf Menschen und Reiche verkündigt, und im Orient finden wir denselben Glauben. Die christliche Kirche bekämpfte die Lehren der Astrologen hartnäckig aber vergebens, die Menschen hörten nicht auf, an die Sterne und ihr wunderbares, geheimnisvolles Walten zu glauben. Arabischer Einfluß, der für die Kontinuität des geistigen Zusammenhangs zwischen Altertum und Mittelalter wichtiges geleistet hat, zeigt sich hier besonders wirksam. Abu Maschar entwickelte die Astrologie in seinem Werke «De magnis conjunctionibus, revolutionibus ac earum perfectionibus», Abazen Haly systematisierte sie in einem wichtigen Buche «De judiciis astrorum». Es wurde grundlegend für die von der späteren Zeit festgehaltene Einteilung der Astrologie in Natur- und Judicial-Astrologie. Die erstere erklärt die Bewegungen der Himmelskörper, während die letztere den Zusammenhang zwischen den Gestirnen und den Geschicken der Menschen darlegt.

Die dem heidnischen Geist des Altertums zugewandte Renaissance gab dem alten Glauben neue Impulse. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert hatte die Astrologie ihre klassische Zeit; in dem England der Tudors und der Stuarts wucherte ein üppiger Aberglaube, und niemand konnte es an Ansehen und Popularität mit den Astrologen aufnehmen. Charakteristisch ist ein Bericht des Bischofs Burnet in seiner «History of the Reformation». Er erzählt von einem Besuche des bekannten italienischen Philosophen und Astrologen Hieronymus Cardanus:

This summer (1552) Cardan, the great philosopher, passed through England. He was brought from Italy on the account of Hamilton, Archbishop of St. Andrew's, who was then desperately sick of dropsy. Cardan cured him of his disease, but being a man much conversant both in Astrology and Magic as himself professed, he told the archbishop, that though he had at present saved his life, yet he could not change his fate, for he was to die on the gallows. In his going through England he waited on King Edward, where he was entertained by him and observed his extraordinary parts and virtues so narrowly, that on many occasions he writ afterwards of him with great astonishment, as being the most wonderful person, he had ever seen. (Burnet, History of the Reformation, vol. II.)

Es ist zwar richtig, daß Hamilton im Jahre 1571 zu Sterling sein Leben am Galgen endete; doch tischt Burnet seinen Lesern eine Legende auf, wenn er behauptet, daß Cardanus dies Ende prophezeit hätte. In dem Berichte, den Cardanus persönlich von seinem Besuche bei Hamilton gibt, steht nichts von einer derartigen Prophe-

zeiung. Er erzählt nur, daß er dem Erzbischof das Horoskop gestellt und danach verkündet habe, daß das Jahr 1560 für Hamilton gefährlich sein würde. Wenn er es überlebte, so würde ihm das Jahr 1560 neue Gefahren bringen durch Herzleiden oder Gift (vgl. Cardanus, Geniturarum Exemplar S. 26).

Auch dem Könige Eduard VI. stellte Cardanus das Horoskop. Er prophezeite, daß der König im Alter von 23 Jahren von Krankheit und Fieber gepeinigt sein würde, nach dem Alter von 25 Jahren würden Leiden anderer Art ihn befallen. Er weissagte, daß Eduard klug, vorsichtig, glücklich, standhaft, weise als ein zweiter Salomo herrschen würde. Da der junge König im folgenden Jahre starb, ward die astrologische Weisheit Cardans an ihm zu schanden. Tatsachen, wie die obenerwähnten, sind charakteristisch für den Geist, der Marlowes und Shakespeares Zeitalter beherrschte und in dem eine sonderbare Mischung von scharfer Kritik und kindlicher Leichtgläubigkeit zum Ausdruck kommt. Dieselbe Mischung tritt uns in den hervorragendsten Männern jener Zeit entgegen. Melanchthon legte Träume aus, Luther war abergläubisch, Tycho de Brahe hatte einen Idioten bei sich, in dessen Aussprüchen er die Stimme Gottes zu hören glaubte, Kepler stellte seinen Freunden und Bekannten das Horoskop.

Eine gewisse Vertrautheit mit den astronomischen und astrologischen Anschauungen der Renaissanceperiode ist nicht ohne Wert für denjenigen, der den Geist der Epoche verstehen möchte. Die Literatur hängt mit jenen Anschauungen durch zahlreiche Fäden zusammen, die Sprache der Poesie ist mehr oder minder mit astronomischer und astrologischer Phraseologie durchsetzt.

In hervorragendem Maße zeigen Marlowes Werke Beziehungen zur Astronomie und zur Astrologie. Einige seiner Dramen enthalten Anspielungen, aus denen hervorgeht, daß Marlowe für kosmologische Fragen ein starkes Interesse und ein entwickeltes Verständnis hatte. Solche Anspielungen finden sich in «Tamburlaine» I und II und in der Faustus-Tragödie, also ausschließlich in den Dramen, die der ersten Periode von Marlowes literarischem Schaffen, die noch in seine Universitätszeit fällt, angehören. Dieser Umstand macht es ratsam, der Art und Weise, in der die Kosmologie um jene Zeit in Cambridge gelehrt wurde, ein wenig nachzugehen.

II.

In seiner «Geschichte der Universität Cambridge» weist Mullinger nach, daß die Kosmologie zu den Lehrgegenständen gehörte,

die am Ende des [illegible] Jahrhunderts durch das Univer[illegible] [illegible] für den Studiengang der [illegible] vorgeschrie[illegible] war. Sie war aber bereits seit 15[illegible] geändert worden. In d[illegible] Jahre waren die Statuten Eduards VI. erschienen, mit [illegible] Regulativen, die die bisherige Ordnung der Studienzweige änder[illegible] Die Grammatik wurde vollständig gestrichen, und an ihre Stelle t[illegible] das Studium der mathematischen Wissenschaften, die Arith[illegible] Geometrie, Kosmographie und Astronomie umfaßten. Die [illegible] Professoren vorgeschriebenen Textbücher waren in der Arithm[illegible] Cardans «Practica Arithmetica», in der Geometrie die Büch[illegible] des Euklid, in der Kosmographie die des Strabo, Plinius, [illegible] Pomponius Mela, der Timaeus des Plato, der Almagest des Pt[illegible] mäus. Als diese Statuten das Studium der Kosmologie offiziell [illegible] die Lehren des Ptolemäus basierten, war die neue Lehre [illegible] Kopernikus bereits seit fünf Jahren bekannt.

1570 erschienen die Statuten Elisabeths; sie führten z[illegible] reiche Neuerungen ein, ließen jedoch im Studium der Kosmol[illegible] alles beim alten. Fast ein Jahrhundert nach Kopernikus, im Z[illegible] alter Galileis und Keplers, dozierten die Professoren der englisc[illegible] Universitäten immer noch Kosmologie nach den Grundsätzen [illegible] ptolemäischen Weltsystems.

Das scheint auffällig, doch die Lehre des Kopernikus war in [illegible] Form, in der sie zuerst auftrat, eine Hypothese; erst durch die E[illegible] deckungen von Kepler, Galilei und Newton wurde sie zum wiss[illegible] schaftlichen Gesetz. Dann hatte das ptolemäische System ei[illegible] starken Rückhalt an dem Schutz der Kirche. In England kon[illegible] dieser Einfluß auch im Zeitalter der Reformation wirken, denn [illegible] englische Reformation stand unter dem Zeichen des Konservatism[illegible] und suchte von der Vergangenheit soviel wie möglich in die Geg[illegible] wart hinüberzuretten. Die Theorien des Ptolemæus waren von [illegible] scholastischen Philosophie aufgenommen und von ihr, [illegible] «ancilla theologiæ», mit den Dogmen der Kirche in Einklang gebra[illegible] sie war die starke Macht, die die Wissenschaft und mit ihr [illegible] Universitäten des Mittelalters beherrschte. In England, der Hei[illegible] des Scotus Erigena, dem Lande des Anselm von Canterbury, [illegible] Duns Scotus, des William von Occam, war der Einfluß der sch[illegible] stischen Philosophie tief eingewurzelt und nachhaltig wirkend.

Eine andere Erklärung für die Vernachlässigung der Kosmol[illegible] auf den englischen Universitäten findet Mullinger in einer Noti[illegible] Hearnes Langtoft. Hier (Vorrede, S. XVII) wird gesagt, daß

mathematischen Wissenschaften von vielen als «mechanische» verachtet wurden, weil sie nur Wert hatten für die Seeleute und Kalendermacher von London.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe von Miltons Werken gibt Masson einen Auszug, den er aus einem lateinischen Handbuch übersetzt hat; es ist betitelt: Katechismus der Astronomie von Michael Moestlinus. Der Verfasser war ein Lehrer Keplers, illustriert also in seinem Werke die im Zeitalter Marlowes herrschenden kosmologischen Anschauungen. In Epitome Astronomiæ, S. 34, 35 heißt es:

Frage: Wieviele himmlische Sphären gibt es, und wie ist ihre Ordnung?

Antwort: Die Meinungen betreffs der Zahl und Ordnung der himmlischen Sphären sind verschiedenartig; aber um der Lernenden willen wollen wir vorläufig den Alphonsinern folgen und ihrer zehn rechnen in dieser Ordnung: die erste ist die Sphäre des Mondes, die den niedrigsten Platz im Äther hat; die zweite die des Merkur; die dritte die der Venus; die vierte die der Sonne; die fünfte die des Mars; die sechste die des Jupiter; die siebente die des Saturn. Und diese sind die Sphären der sieben Planeten oder der wandernden Sterne, von denen jede nur einen einzigen Stern hat, nämlich den Planeten, den sie einschließt. Eine achte folgt, die nach ihrer Ordnung die achte Sphäre genannt wird, aber sie heißt auch das Firmament, weil sie alle andern Sphären einschließt und sie schützt, gleichsam wie eine feste Mauer; denn die Alten glaubten, sie sei die letzte und höchste Sphäre. Sie wird auch die Sphäre der Fixsterne genannt, weil sie, abgesehen von den Planeten, alle übrigen Sterne enthält. Außerdem gibt es eine neunte und endlich noch eine zehnte Sphäre, welch letztere das Primum mobile oder der letzte Himmel heißt. Diese beiden Sphären enthalten keine Sterne.

III.

Wie stellt sich Marlowe zu der Kosmologie seiner Zeit? Die Stellen, die hier in Betracht kommen, finden sich in den drei Dramen seiner ersten Periode: «Tamburlaine I», «Tamburlaine II» und in der Faust-Tragödie.

«Tamburlaine», Teil I.

And sooner shall the sun drop from its sphere
Than Tamburlaine be slain or overcome. (Akt II, Sz. 2.)

Wherein by curious sovereignty of art
Are fixed his piercing instruments of sight,
Whose fiery circles bear encompassed
A heaven of heavenly bodies in their spheres. (Akt II, Sz. 1.)

And all the stars that make
The loathsome circle of my dated[1]) life
Direct my weapon to his barbarous heart — (Akt II, Sz. 6.)

[1]) Ich möchte hier auf die Möglichkeit hinweisen, daß Marlowe nicht «dated», sondern «fated» schrieb. Das letztere würde einen besseren Sinn ergeben.

Nature, that framed us of four elements,
Warring within our breasts for regiment,
Doth teach us all to have aspiring minds.
Our souls whose faculties can comprehend
The wondrous architecture of the world
And measure every wandering planet's course
Still climbing after knowledge infinite,
And always moving as the restless spheres,
Wills us to wear ourselves and never rest — (Akt II, Sz. 7.)

For will and shall best fitteth Tamburlaine,
Whose smiling stars give him assured hope
Of martial triumph, ere he meet his foes. (Akt III, Sz. 3.)

Now clear the triple region of the air,
And let the Majesty of Heaven behold
Their scourge and terror tread on emperors.
Smile, stars, that reigned at my nativity
And dim the brightness of your neighbour lamps.
Disdain to borrow light of Cynthia!
For I, the chiefest lamp of all the earth,
First rising in the east with mild aspect
But fixed now in the meridian line,
Will send up fire to your turning spheres,
And cause the sun to borrow light of you. (Akt IV, Sz. 2.)

And know my customs are as peremptory
As wrathful planets, death or destiny. (Akt V, Sz. 2.)

But such a star has influence in his sword
As rules the sky and countermands the gods. (Akt V, Sz. 2.)

O highest lamp of everliving Jove,
Accursed day, infected with my griefs,
Hide now thy stained face in endless night
And shut the windows of the lightsome heavens. (Akt V, Sz. 2.)

«Tamburlaine», Teil II.

As when the massy substance of the earth
Quivers about the axle-tree of heaven. (Akt I, Sz. 2.)

As that fair veil, that covers all the world
When Phoebus, leaping from his hemisphere
Descendeth downwards to the antipodes. (Akt I, Sz. 2.)

Whose beams illuminate the lamps of heaven. (Akt I, Sz. 3.)

When heaven shall cease to move on both the poles,
And when the ground whereon my soldiers march
Shall rise aloft and touch the horned moon. (Akt I, Sz. 3.)

Open thou shining veil of Cynthia
And make a passage from the Empyreal[1]) heaven (Akt II, Sz. 2.)

[1]) Die alten Ausgaben lesen hier, wie in der folgenden Stelle — Akt III, 4 — *imperial*.

Whose absence makes the sun and moon as dark
As when opposed in one diameter
Their spheres are mounted on the serpent's head,
Or else descended to his winding train. (Akt II, Sz. 4.)

Over my zenith hang a blazing star — (Akt III, Sz. 2.)

And cause the stars fixed in the southern arc,
Whose lovely faces never any viewed
That have not passed the centre's latitude,
As pilgrims travel to our hemisphere. (Akt III, Sz. 2.)

In whose high looks is much more majesty
Than from the concave superficies
Of Jove's vast palace, the Empyreal orb,
Unto the shining bower, where Cynthia sits. (Akt III, Sz. 4.)

That I might move the turning spheres of heaven. (Akt IV, Sz. 2.)

A greater lamp than the bright eye of heaven,
From which the stars do borrow all their light. (Akt IV, Sz. 2.)

Raise me, to match the fair Aldeboran,
Above the threefold astracism of heaven
Before I conquer all the triple world. (Akt IV, Sz. 3.)

Which threatened more than if the region
Next underneath the element of fire
Were full of comets and of blazing stars. (Akt V, Sz. 1.)

«Faustus.»

Faustus: Speak are there many spheres
above the moon? usw. (Marlowe, ed. Dyce, S. 114 ff.)

Chorus: Learned Faustus,
To find the secrets of astronomy
Graven in the book of Jove's high firmament,
Did mount him up, to scale Olympus' top.
Where, sitting in a chariot burning bright,
Drawn by the strength of yoked dragons' necks,
He views the clouds, the planets and the stars,
The tropic zones and quarters of the sky,
From the bright circle of the horned moon
Even to the height of Primum mobile;
And whirling round with this circumference
Within the concave compass of the pole
From east to west his dragons swiftly glide.
(Marlowe, ed. Dyce, S. 117.)

Wichtig für Marlowes kosmologische Ansichten ist besonders der log zwischen Faustus und Mephistophilis. Den zahlhen Anspielungen in «Tamburlaine» I und II fehlt der syste-

matische Zusammenhang. Als Metaphern und Bilder treiben sie einzeln dahin auf dem breit einherfließenden Strome von Marlowes «mighty line», — sie sind lediglich ornamental.

Im Dialog zwischen Faustus und Mephistophilis hingegen kommt ein klar abgegrenztes, wissenschaftlich gefaßtes System zum Ausdruck. Es zeigt, daß Marlowe, der Vorkämpfer einer neuen Ära auf literarischem Gebiet, in seinen naturwissenschaftlichen Ansichten ebenso rückständig ist wie die Statuten seiner Universität.

Faustus fragt:

> *Are all celestial bodies but one globe, As is the substance of this centric earth?*

Mephistophilis antwortet:

> *All move from east to west in four and twenty hours upon the poles of the world; but differ in their motions upon the poles of the zodiac.*

Diese beiden Sätze genügen um zu zeigen, daß Marlowes Kosmologie durchaus auf den Traditionen des Altertums und des Mittelalters basiert. Die Erde ist der Mittelpunkt des Weltalls, und die Sterne kreisen in vierundzwanzig Stunden von Osten nach Westen um ihren Mittelpunkt. Wir ersehen weiter aus dem Dialoge, daß die Planeten, der Behauptung des Faustus gemäß, eine doppelte Bewegung haben; die erste, ihnen allen gemeinsam, vollzieht sich innerhalb eines natürlichen Tages, die zweite in verschiedenen Perioden, die des Saturn in dreißig Jahren, die des Jupiter in zwölf, die des Mars in vier, die der Sonne, der Venus, des Merkur in einem Jahre, die des Mondes in achtundzwanzig Tagen. Sie alle sind, wie Mephistophilis versichert, sphärisch wie die Erde und «*mutually folded in earth other's spheres*» bilden sie alle zusammen «one globe» einen einzigen Ball, in dem sich der Kosmos darstellt. Mephistophilis zählt neun Himmel auf, die die Sphäre der Erde umgeben, die sieben Planeten, das Firmament, den Himmel der Fixsterne und das Empyreum, das den menschlichen Augen verborgen und nach den Lehren der Scholastiker der Aufenthaltsort der Engel ist. Der in der Astronomie des Mittelalters häufig auftretenden Theorie, daß sich um die neunte noch eine zehnte Sphäre schließt, scheint Marlowe nicht anzuhängen, denn auf die Frage des Faustus:

> *But is there not cœlum igneum or crystallinum?*

gibt Mephistophilis (in der Ausgabe von 1616) zur Antwort:

> *No, Faustus, they be but fables.*

Dies sind in kurzen Zügen die Umrisse von Marlowes Kosmologie nach seiner «Faustus»-Tragödie.

IV.

Daß nur drei von Marlowes Dramen kosmologische Anspielungen enthalten, ist auffallend. Alle drei Dramen müssen demnach unter einem gleichartig wirkenden Impuls entstanden sein, der nur in dem Einfluß der Universitätslehre zu suchen sein kann. Hier liegt ein Fingerzeig für die chronologische Bestimmung der drei ersten Dramen. In bezug auf «Tamburlaine I» und «Faustus» sind keine Fragen mehr zu lösen. Marlowe wurde am 17. März 1580/81 in Cambridge immatrikuliert, ward 1583 B. A., 1587 M. A. Es ist sicher, daß «Tamburlaine I» vor 1587 entstand, und daß Marlowe die Faust-Fabel im Winter 1587/88 dramatisierte. Für «Tamburlaine II» liegt die Sache nicht so klar. Äußere Kriterien für die Entstehungszeit fehlen. Dyce war der Meinung, daß Marlowe, angeregt von dem Erfolg seines ersten Dramas, den zweiten Teil sehr bald nach dem ersten schrieb. Spätere Forscher verlegten dessen Entstehung hinter Marlowes Universitätszeit, weil das Stück Anspielungen enthält, die auf genaue Bekanntschaft mit den damaligen Bühnen hinweisen. Diese Bekanntschaft konnte sich Marlowe nicht in Cambridge, sondern erst in London erworben haben: also mußte «Tamburlaine II» bedeutend später als «Tamburlaine I» und «Faustus» geschrieben sein.

Eine Untersuchung von «Tamburlaine II» mit Berücksichtigung der kosmologischen Anspielungen widerspricht dieser Annahme. Die Sprache in «Tamburlaine II» ist ebenso stark von der astronomischen Phraseologie beeinflußt wie die des ersten Teiles und die der Faustus-Tragödie; die kosmologischen Anspielungen sind gleich zahlreich. Da sie in den späteren Dramen ganz und gar fehlen, so rücken «Tamburlaine» I und II und «Faustus» in eine geschlossene Gruppe, die sich durch den Reflex der Universitätslehre charakterisiert. Der zweite Teil des «Tamburlaine» mag um 1588 entstanden sein, unmittelbar nachdem Marlowe die Universität verlassen und seine erste praktische Bekanntschaft mit der Bühne gemacht hatte.

V.

Marlowes Kosmologie ist der Reflex der Universitätslehre und der Ausdruck der empfangenen Universitätsbildung. Woher stammt sie im einzelnen?

Die Hauptquelle, aus der Marlowe den Stoff für seine Faust-Tragödie schöpfte, ist die englische Übersetzung des deutschen Faustbuches von 1587, wie Erich Schmidt (Marlowes «Faust» und sein Verhältnis zu den englischen und deutschen Faustbüchern, Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Neue Folge, Bd. II) und Logemann (Faustus-Notes. Supplements to the commentaries on Marlowe's Tragical History of Dr. Faustus) bewiesen haben. Im allgemeinen folgt Marlowe seiner Quelle bis in die kleinsten Einzelheiten, und auf den ersten Blick scheint es, als sei auch der einschlägige Dialog zwischen Faustus und Mephistophilis aus dem Volksbuch geschöpft. Wilhelm Wagner sagt in seiner Ausgabe der «Faust»-Tragödie:

The disputation on astrology is in part taken from the chapter bearing the inscription: Ein Frag oder Disputation von der Kunst Astronomia oder Astrologia. (Christopher Marlowe's Tragedy of Dr. Faustus by Wilhelm Wagner, Notes S. 119.)

Eine Vergleichung zwischen Marlowes Drama und dem betreffenden Kapitel des Faustbuches (die englische Übersetzung, nach der Marlowe arbeitete, ist veröffentlicht in Thoms' *Early English Prose Romances*, vol. III) zeigt, daß an dieser Stelle der Zusammenhang zwischen der Tragödie und dem Prosatext ein rein äußerlicher ist. Hier und dort unterhalten sich Faustus und Mephistophilis über Astronomie. Der Inhalt ihrer Reden aber ist durchaus verschieden. Im Faustbuche ruft Faustus den Mephistophilis und beklagt, daß die Theorien der alten Astronomen sich so vielfach widersprechen und daß er an ihnen irre geworden sei. Mephistophilis antwortet dem Klagenden, daß alle von den Astronomen aufgestellten Theorien gleich wenig taugen und daß es den Menschen unmöglich sei, ohne die Hilfe von Geistern astronomische Kenntnisse zu gewinnen. Er verspricht dem Faustus alsdann, ihn über den Wandel der Planeten, die Entstehung von Sommer und Winter, die Natur der Elemente Feuer, Luft, Wasser, Erde aufzuklären; er verheißt, daß Faustus Blitz und Donner, Hagel, Schnee und Regen in seiner Gewalt haben soll, daß er ihn lehren will, dem Vogel gleich durch die Luft zu fliegen, wie der Salamander im Feuer zu leben, Gold- und Silberminen zu entdecken und nach Herzenslust auszubeuten. Zum Schlusse schlägt Mephistophilis dem Faustus vor, sich mit ihm an den Hof irgend eines Königs zu begeben, um dort einem Bankett beizuwohnen. Will man sie nicht gutwillig zulassen, werden sie sich die besten Leckerbissen mit Gewalt zu verschaffen wissen.

Marlowe hat also den Inhalt des Dialoges zwischen Faustus und Mephistophilis nicht aus dem Faustbuche geschöpft. Warum weicht der Dichter, der sonst Schritt für Schritt dem Faustbuche folgt, an dieser Stelle von seiner Quelle ab? Warum schafft er gerade hier und nur hier einen eigenartig neuen Inhalt? Es liegt weder ein technischer noch irgend ein anderer Grund dazu vor. Das Motiv, das die Szene entstehen ließ, kann nur in dem Interesse liegen, das Marlowe für naturphilosophische Fragen empfand. Daß dieses auf die ersten Dramen so stark wirkende Interesse in Marlowes späterem Schaffen ganz ausgeschaltet ist, zeigt wie schroff der Wechsel ist, der sich in seinem äußeren und inneren Leben vollzieht, als er Cambridge mit London, die Universität mit der Bühne vertauscht.

Zur Lösung der Quellenfrage verhilft Marlowe selbst; in einer der ersten Szenen der Faustus-Tragödie rät dem Faustus sein Freund Waldes:

Then haste thee to some solitary grove
And bear wise Bacon's and Albertus' works. (Dyce, S. 81.)

Diese beiden Namen sind für die Geschichte der Kosmologie von Wichtigkeit.

Albertus (die Quartos hatten «Albanus». Albertus ist die Verbesserung von J. M. in Gentleman's Magazine im Januar 1842. Vgl. Marlowe ed. Dyce S. 82 note) genannt Magnus (1193—1280) ist jener große Scholastiker, den seine Zeitgenossen den «doctor universalis» genannt haben. Seine Bedeutung für die Entwicklung der scholastischen Philosophie liegt darin, daß er sie mit der Lehre des Aristoteles verband. Seine Werke enthalten eine Interpretation der sämtlichen Werke des Aristoteles, wie sie ihm in den lateinischen Übersetzungen und den Auslegungen der arabischen Kommentatoren vorlagen. Wahrscheinlich kannte Marlowe den Aristoteles, auf den er im Anfang der Faust-Tragödie anspielt (*«Having commenced, be a divine in show et live and die in Aristotle's works»*, Marlowe ed. Dyce S. 79) durch die Zwischenstufe von Albertus Magnus.

In dem Dialog in der Tragödie kommt Faustus am Ende der Unterredung auf die Frage zurück, mit der er sie eröffnet, indem er sagt:

Faustus: How many heavens or spheres are there?
Mephistophilis: Nine; the seven planets, the firmament and the empyreal[1]) heaven.
Faustus: But is there not cœlum igneum et crystallinum?[2])
Mephistophilis: No Faustus, they be but fables.

[1]) Die älteren Ausgaben haben wie oben *imperiall*.

[2]) Diese Stelle bringt die Quarto von 1616, sie fehlt in den älteren Ausgaben.

In Albertus' Abhandlung «*De cœlo et mundo*» finden wir ein Kapitel, welches sowohl die Frage des Faustus wie die Antwort des Mephistophilis beleuchtet.

Eodem numero quidem omnes antiquii usque ad tempore Ptolemœi consensisse videntur, quod sphæricæ fuerunt octo, quarum superior sit sphaera stellarum fixarum et secunda Saturni et terbia Jovis, et quarta Martis, quinta autem Veneris et sexta Mercurii et septima Solis et octava Lunae . . . Veniens autem post hos Alpetrajus Attreysac in astrologia novam quam induxit per rationes necessarias probat plures esse sphaeras quam octo . . . Fretus igitur his rationibus Alpetrajus Attreysac pronuntiat novae esse sphaeras, unam quidam uniformem cujus lumen visui non subjicitur propter sui claritatem et simplicitatem quam dicit esse mobilem a primo motori secundum motum diurnum et alias octo quae superius sunt enumeratae addens ad confirmationem dicti sui simplicissimum genere corporum debere ordinari ad movens primum eo quod causa prima movet causatum primum. Ptolemœi sententia est quod decem sunt orbes coelorum et rationa sua est rationa physica et non mathematica.

In einer anderen Abhandlung (Quatuor Coæquavis, der erste Teil von Summa de creaturis) *Tractatus III*, *Quaest. XI* handelt ein Kapitel «De coelo empyreo» von dem neunten Himmel, den wir bei Marlowe so häufig erwähnt finden.

In derselben Abhandlung steht ein Kapitel mit dem Titel: «*De coelo crystallino sive aqueo*», das der Frage des Faustus: «*But is there not coelum igneum et crystallinum?*» entspricht.

Diese Vergleichung macht es sehr wahrscheinlich, daß Marlowe seine kosmologischen Kenntnisse zum Teil dem Albertus Magnus verdankt, um so mehr als dessen Autorität bis in Marlowes Zeit hinein unbestritten war.

Neben Albertus nennt Marlowe den weisen Roger Bacon. Dieser ist noch wichtiger für des Dichters Beziehungen zur Kosmologie und gleichzeitig bedeutsam für Marlowes geistige Entwicklung und für die Entstehung seiner Faustgestalt.

Roger Bacon (1214—1294) war ein Franziskaner, der sein Leben teilweise in Paris, teilweise in Oxford zubrachte. Wie Albertus Magnus der doctor universalis genannt wurde, so hieß Roger Bacon bei seinen Zeitgenossen doctor mirabilis und war als Philosoph und Mathematiker weithin geschätzt und bekannt.

Aber die Stellung Roger Bacons zur scholastischen Philosophie ist eine andere als die des Albertus Magnus. Abseits von der langen geschlossenen Reihe der Scholastiker, die sich mit dem Willen und der Lehre der Kirche identifizierten, wandelt Bacon seine Pfade als ein einsamer und selbständiger Denker. Das wurde ihm ver-

hängnisvoll; im Jahre 1277 rief man den Mönch vor das Kapitel des Franziskanerkonvents zu Paris, daß er sich dort wegen der Verbreitung «gewisser neuer Lehren» verantworte. Der Konvent verurteilte den Angeklagten, und in vierzehnjähriger Kerkerhaft mußte Roger Bacon für die Verkündigung «neuer Lehren» büßen. Worin das Verbrecherische dieser «neuen Lehren» bestand? Roger Bacons Bücher zeigen, daß er in der Entwicklung der griechischen Philosophie ebensowohl eine göttliche Offenbarung sah wie in der Geschichte des jüdischen Volkes, daß er die Moralphilosophie der Stoa höher schätzte als die Doktrin manches christlichen Kirchenlehrers, daß er den hohen Wert einer Ethik, wie sie arabische Denker, namentlich Avicenna verkünden, nachdrücklich betonte. Die Feindschaft der Kirche wurde noch heftiger, als der Franziskaner die Pedanterie des Scholastizismus auf das schärfste geißelte und dessen formalistische Methode angriff.

Die wichtigsten Schriften Roger Bacons sind das Opus majus, geschrieben für Papst Clemens IV um 1267, das Opus minus und das Opus tertium. Das letztere ist jedoch nur eine Einleitung. Der Hauptteil des Werkes ist in einem unveröffentlichten Fragment enthalten, betitelt «Scriptum principale» oder «Communia naturalium». Von diesem wichtigen Fragment existieren zwei Exemplare, das eine liegt im britischen Museum, das andere in der Mazarin-Bibliothek in Paris.

Von den kosmologischen Anspielungen bei Marlowe lassen sich mehrere Sätze auf Roger Bacons Naturphilosophie zurückführen.

Über zweierlei verlangt Faustus Auskunft von Mephistophilis. Erstens will er wissen, ob noch viele Himmel über dem Monde sind und zweitens, ob diese Himmel sphärisch sind gleich der Erde. Mephistophilis antwortet, daß alle Himmel ebenso gestaltet sind wie die Erde, «*all mutually folded in each other's spheres*».

Diese Antwort, die der mittelalterlichen Kosmologie vollständig entspricht, kann sehr wohl von Roger Bacon beeinflußt sein. In einem Kapitel des Opus majus «De figura mundi» (Opus majus, ed. by J. H. Bridge I, S. 152) entwickelt Roger Bacon auf der Basis geometrischer und mathematischer Gründe, daß die Form der Himmelskörper und des ganzen Weltalls nur sphärisch sein kann und gelangt zu dem Resultat:

Et ideo oportet, quod mundus ut sit sphaericae figurae.

Derselbe Gegenstand wird auch im Opus tertium, Kapitel 40, noch einmal erörtert (vgl. Fr. Rogeri Baconis, opera hactenus inedita I, 135, ed. by J. S. Brewer).

Faustus, von der Bewegung der Planeten sprechend, sagt:

Who knows not the double motion of the planets? That the first is finished in a natural day; the second thus: Saturn in thirty years; Jupiter in twelve, Mars in four; the Sun, Venus and Mercury in a year; the Moon in twenty-eight days.

Dazu stimmt, was Roger Bacon im Opus majus in einem Kapitel, genannt «*Judicia Astronomiæ*» konstatiert:

Jupiter enim perficit suum cursum in duodecim annis et Saturnus quasi in triginta annis . . . . (Op. majus I, S. 263)

In demselben Kapitel finden wir eine Beziehung zu einer weiteren Frage, die Faustus dem Mephistophilis vorlegt:

But tell me, hath every sphere a dominion or intelligentia?

In dem vorher erwähnten Kapitel sucht Roger Bacon zu beweisen, daß jede Sphäre ihr «domus» besitzt, das nach einem der Zeichen des Tierkreises benannt ist. Leo ist das «Haus» der Sonne, Capricorn das des Saturn, Sagittarius das des Jupiter (Opus majus I, S. 254) . . . *Praeterea distinguunt totum coelum in 12 partes quae vocantur domus* . . .

Faustus bittet den Mephistophilis, ihm Auskunft zu geben über die Konjunktionen der Sphären. Roger Bacon widmet einen beträchtlichen Teil des Kapitels «*Judicia Astronomiæ*» der Erklärung dieser sogenannten Konjunktionen. Besonders verweilt er auf denen des Jupiter und Saturn und sucht darzulegen, unter welchen Umständen und Bedingungen sie eintreten. (Vgl. Opus majus I, S. 261—289.) Tamburlaine sagt:

Now clear the triple region of the air. («Tamburlaine I», 1, 2.)

Im Opus majus S. 156 finden wir eine Erklärung für den Sinn dieser Stelle. Roger Bacon behauptet hier, daß Wasser, Luft, Feuer, sphärisch wie die Erde, sie konzentrisch umgeben, so daß die Atmosphäre dreifach gegliedert wird. Der Satz:

Which threatened more than if the region next underneath the elements of fire were full of comets and of blazing stars,

bezieht sich augenscheinlich auf dieselbe Theorie. («Tamburlaine II», 5, 1.) «Tamburlaine I», 1, 7 finden wir die Worte:

Nature, that framed us of four elements, warring within our breasts for regiment . . . .

Roger Bacon (Opus minus S. 363) sagt:

Sed qualiter cumque dicatur adhuc videtur quæstio gravissima, quomodo quatuor elementa faciunt suum corpus mixtum natura.

Roger Bacon war nicht nur ein *Sternkundiger*, er war auch, wie die meisten Philosophen des Mittelalters, ein *Sterndeuter*. Er glaubte, daß die Sterne mit allmächtigem Einfluß über allem Irdischen besonders über dem Leben der Menschen walten und war der Meinung, daß eine sorgfältige Aufmerksamkeit auf die Stellung der Sterne im Augenblick der Geburt eines Menschen den Beobachter in den Stand setzen könne, über die Gestaltung des zukünftigen Lebens Aussagen zu machen.

Dieser Glaube findet einen starken Reflex in «Tamburlaine» und «Faustus».

For will and shall best fitteth Tamburlaine,
Whose smiling stars give him assured hope
Of martial triumph, ere he meet his foes.
(«Tamburlaine I», Akt 3, Sz. 3.)

Smile, stars, that reigned at my nativity
And dim the brightness of your neighbouring lamps.
(«Tamburlaine I», Akt 4, Sz. 2.)

But such a star has influence in his word
As rules the skies and countermands the gods.
(«Tamburlaine I», Akt 5, Sz. 2.)

You, stars, that reigned at my nativity,
Whose influence hath allotted death and hell
Now draw up Faustus, like a foggy mist,
Into the entrails of your labouring clouds. («Faustus», Dyce 101.)

Vermutlich könnten die Beziehungen zwischen Bacon und Marlowe noch deutlicher dargelegt werden, wenn es möglich wäre, Bacons Hauptwerk, das unveröffentlichte *Scriptum principale* heranzuziehen. Aber auch so ist der Einfluß von Roger Bacons Naturphilosophie auf Marlowe deutlich nachweisbar.

Bacons Naturphilosophie gründet sich im allgemeinen auf Plato und Aristoteles, hat aber viele Elemente arabischer Gelehrsamkeit in sich aufgenommen. Namen wie Avicenna, Alfraganus, Averroes, Hali werden fortwährend von ihm erwähnt und als Autoritäten angeführt. Durch die Vermittlung seiner Werke wirken die Gedanken der Araber auf Marlowe ein, und so findet das Licht, das jene morgenländischen Denker in den muhamedanischen Schulen von Mesopotamien und Spanien brennend erhielten in einer Zeit, die wir mit Recht die dunkeln Jahrhunderte nennen, im Zeitalter der Renaissance einen Reflex in der Faustus-Tragödie.

Die Beziehungen zwischen Marlowe und Roger Bacon, dem verurteilten Gefangenen, sind merkwürdiger als die zwischen Marlowe und Albertus, der anerkannten wissenschaftlichen Autorität. Die Kirche hatte versucht, die Stimme Roger Bacons zu ersticken, indem sie den Mann, der so unliebsame «Neuerungen» verkündete, im Kerker schmachten ließ. Seine Werke sollen an die Mauern der Bibliothek genagelt worden sein, damit sie dort von Wind und Wetter zerstör würden. Selbst wenn diese Überlieferung eine Legende ist, so wußt doch die Kirche, die die Stimme des lebenden Forschers zum Schweige gebracht, auch die Stimme unschädlich zu machen, die in seine Werken weiter lebte und lehrte. Roger Bacons Schriften, von de Verachtung der Kirche gebrandmarkt, fielen der Vergessenheit anhei und jahrhundertelang fragte niemand nach ihnen.

Doch einige Funken der gewaltsam gelöschten Glut glomm unter der Asche weiter, und als der Wind der Renaissance ka entfachte er sie aufs neue zur Flamme; das sechzehnte Jahrhunde machte Roger Bacons lang vergessenen Namen wieder bekannt u berühmt.

Zwei seiner Bücher, das «Speculum alchimae» und «I mirabili potestate artis et naturae» wurden 1541 und 154 gedruckt. Ein drittes Buch wurde ins Englische übersetzt und e schien in London 1597 unter dem Titel: «*Frier Bacon his discove of the miracle of art, nature and magick, faithfully translated out Dr. Dee's own Copy, by T. Mand never before in English.*» Zw war Marlowe um 1597 tot, aber es ist möglich, daß er das Manu kript der Übersetzung kannte.

Um 1582 finden wir den Namen Roger Bacons in einer Den schrift über die Kalenderverbesserung erwähnt, die John Dee, d Astrolog, an die Königin Elisabeth gerichtet hatte. (Die Denkschr befindet sich in den *Bryan Twyne Mss.*, *Corpus Christi*, *Oxfor* Dee spricht von Roger Bacon als von einer astronomischen Autorit und zieht Auszüge aus seinen Werken zur Begründung der g wünschten Kalenderreform heran.

So wurde die Renaissance, indem sie Roger Bacons Gestalt a dem Dunkel hervorhob, in das die Kirche sie gestoßen hatte, d Bindeglied zwischen ihm und Marlowe. Aber außerdem komm vielleicht noch andere Momente in Betracht, die Marlowe zu jene einsamen Forscher hinzogen. Roger Bacon und Christopher Marlo sind durch einen Zeitraum von 300 Jahren von einander getren jener tritt uns entgegen in der Kutte der Bettelmönche, die nich

kennen durften als Entsagung und Selbstentäußerung, dieser war ein Schauspieler der Renaissanceperiode, dem «Leben und Dichten zerrann» im Taumel einer Zeit, die den Lebensgenuß und das Ausleben des Individuums predigte. Aber trotz der Schärfe dieser Gegensätze waltet wiederum in der äußeren Lebensführung beider eine Gleichartigkeit, die eine geistige Verwandtschaft anzudeuten scheint.

Beide zogen, abgesondert von der Masse ihrer Zeitgenossen, einen selbstgewählten Pfad, der sie nicht hinwegführte von dem Platz der Anbetung am Thron eines allmächtigen Gottes, wohl aber weit hinweg von den Dogmen der Kirche, und keiner von beiden kehrte zurück. Roger Bacon nahm um seiner Überzeugung willen eine langjährige Kerkerhaft auf sich, Marlowe starb unter der Anklage, ein Atheist zu sein. Dies läßt die Vermutung zu, daß Marlowe, der Gottsucher, aus den Schriften Roger Bacons die Stimme eines verwandten Geistes zu seinem eigenen sprechen hörte.

Noch eine andere Parallele drängt sich auf, die zwischen Bacon und der Faustusgestalt der Tragödie. Roger Bacon war alles, was Faustus war, ein Gelehrter, ein Astronom, ein Alchimist, ein Forscher, der in dunkler Zeit die Leuchte suchte, ein Wissensdurstiger, der in der Öde geistigen Stumpfsinns verschmachtete. Da Marlowe Bacons Werke kannte, so liegt die Vermutung nahe, daß ihm die eigenartige Gestalt des Franziskanermönches vorschwebte, als er seinen «Faustus» schrieb, daß sie sich im Dichtergeist mit der Hauptfigur des Volksbuches verschmolz und dem Helden der Tragödie jene stärkere, wärmere, vergeistigtere Individualität verlieh, die den von Marlowe geschaffenen Faust über den Faust des Volksbuches erhebt. Nicht der Held des Bacon-Buches kommt hier in Betracht, nicht der «*Friar Bacon*» in Greenes Komödie, sondern der wirkliche Roger Bacon, der Grübler, der Forscher, der Zweifler, dessen Suchen, Sehnen, Streben und Irren in Marlowes «Faustus» einen Ausdruck findet.

Die zitierten kosmologischen Ansichten waren allerdings so sehr die stehenden der Zeit, daß sie auch aus einem kosmologischen Handbuch geschöpft sein könnten. Dennoch möchte ich die Vermutung, sie seien wesentlich aus Albertus und Bacon geschöpft, aufrecht erhalten, erstens weil Marlowe selbst die Namen des Albertus Magnus und des Roger Bacon als die seiner Autoritäten anführt und zweitens, weil Marlowes Bekanntschaft mit der Kosmologie kein oberflächliches Wissen ist, sondern eine geistige Durchdringung des Stoffes voraussetzt. Diese kann Marlowe nicht durch Handbücher, sondern nur durch das Studium philosophischer Werke erworben haben.

Für Einzelheiten sind noch andere Werke in Betracht zu ziehen. Wichtig ist vor allem ein Buch, das im Jahre 1582 in einer neuen Bearbeitung erschien: «*Bartholemeus de Glenvilla's De proprietatibus rerum, as englischt by Trevisa in Chaucer's day 1397, printed by Thomas Barthelet 1535. And last of all augmented and enlarged, as appeareth, for the commodity of the learned and well disposed Christian, by me, Stephen Batman, professor of Divinite and printed by Thomas East, Anno 1582, in the 24th year of our most happy and prosperous Souereigne, Queen Elizabeth, whom God fortifie in the numbers of his mercy for ever.*»

F. Furnivall hat interessante Auszüge hieraus in den Transactions der Neuen Shakespeare-Gesellschaft von 1878—1879 veröffentlicht. Dieses Buch zeigt eine starke Übereinstimmung mit Marlowe, nicht nur in den Prinzipien der Kosmologie, sondern auch in der Phraseologie, die Marlowe im «Tamburlaine» und im «Faustus» anwendet.

And jointly move upon one axle-tree,
Whose termine is termed the world's wide pole.
(«Faustus», ed. Dyce, S. 114.)

As when the massy substance of the earth
Quivers about the axle-tree of heaven.
(«Tamburlaine II», Akt 1, Sz. 2.)

Hiermit ist zusammenzuhalten Batman, Blatt 120:

Between these 2 Poles, as it were between his two endes heaven moveth, so that the greatest circle of heaven cometh not even round over our heads. For they two Poles be not like high to us, and heaven moueth from the East to the West and from the West again till he come to the East, and all that way like swifte, like as a wheel moveth about *the axle-tree.*

Auf Blatt 122 handelt Batmans Buch von dem bei Marlowe so oft erwähnten *heaven Emperium* und gibt darüber folgende Erklärung:

«Coelum Emperium» is the first and highest heaven, the place of Angels, the Country and habitation of blessed men. And hath that name «Empireum» of Peri, that is fire. For it is fullye called fire, not for burning, but for light and shining, as Isidore sayth. For this heaven is most bright and shining and giveth light and shining unto the heaven Cristalline, that is next thereto.

Ferner ist zu vergleichen «Faustus», ed. Dyce S. 114:

Who knows not the double motion of the planets? That the first is finished in a natural day; the second thus: Saturn in thirty years; Jupiter in twelve; Mars in four; the Sun, Venus, Mercury in a year; the Moon in twenty-eight days.

mit Batman, Blatt 121:

Of the double moving of Planets.

. . . For Saturne abideth in every signe thirtie moneths and full endeth his course in thiertie yeare. Jupiter dwelleth in every signe one year and full endeth his course in 12 yeare. Mars abideth in euery signe 60 dayes and full endeth his course in 2 yeare. The Sunne abideth in every signe 30 dayes and 10 houres and semis and full endeth his course in 365 dayes and 6 houres. Mercurius abideth in every signe 29 dayes and full endeth his course in 338 dayes. Venus abideth in every signe 29 dayes and 6 houres and full endeth his course in 348 dayes. The Moon abideth in every signe 2 dayes and a halfe and 6 houres and one bisse lesse and full endeth his course in 27 dayes and 8 houres.

Eine vierte Quelle für Marlowes Kosmologie ist der italienische Philosoph und Astronom Hieronymus Cardanus (1501—1575). Laut Burnets «History of the Reformation» war der fremde Gelehrte zu Marlowes Zeit in England berühmt und populär. Seine «Practica Arithmeticæ» war in Cambridge als Textbuch für die Vorlesungen über Arithmetik eingeführt. Seine philosophischen Werke wurden in England gelesen, Burton führt sie an unter den zahlreichen Werken, auf die er sich in der «Anatomy of Melancholy» bezieht. Marlowes Anspielungen auf Cardanus sind allerdings sehr vereinzelt, es kommt im wesentlichen nur ein interessanter Satz in Betracht.

«Tamburlaine II» enthält eine sehr dunkle Stelle. Von seinem geliebten, sterbenden Weibe sagt Tamburlaine:

Whose absence makes the sun and moon as dark
As when opposed in one diameter
Their spheres are mounted on the serpent's head
Or else descended to his winding train.
(«Tamburlaine II», Akt 2, Sz. 4.)

Zur Erklärung dieser Stelle ist ein Satz aus Cardanus heranzuziehen: «*Caput Serpentarii cum Luna vel domino ascendentis violentam decernit mortem et malum animum*». (Hieronymi Cardani, Medici Mediolanensis, libelli, Norimbergæ 1547.) Unter der «Schlange» ist bei Marlowe augenscheinlich das gleichnamige Sternbild zu verstehen. Im folgenden deutet Marlowe in bezug auf den Tod der Zenocrate dieselbe Konstellation an, von der Cardanus sagt, daß sie Tod und Trauer nach sich ziehe. Das Wort «Serpent» steht also hier als Eigenname.

Vielleicht kannte Marlowe aus den Büchern des Cardanus den Namen und die Eigenschaften des Sterns, den er «Tamburlaine II», Akt 4, Sz. 3 erwähnt:

Raise me to match the fair Aldeboran.

Cardanus erwähnt diesen Stern in dem vorhin herangezogenen Buche mit folgenden Worten:

... deinde scire convenit duas esse in coelo stellas quarum altera semper supra terram est, una est Aldeboran, reliqua Antares ...

Die Schriften des Cardanus trugen wahrscheinlich viel dazu bei, den Glauben an die Macht der Sterne zu befestigen und zu verbreiten. Das Buch, das hier zur Erklärung der beiden Sätze im «Tamburlaine» herangezogen ist, ist charakterisch für die Zeit, der es angehört. Es enthält eine Abhandlung über Iudicial Astrology, eine zweite über die Bewegung der Himmelskörper, ein Supplement des Almanachs und 47 Horoskope, darunter das des Petrarca, das Luthers, Karls V. und das Fanz I. von Frankreich.

Endlich kommen als Quelle für die kosmologischen Anspielungen bei Marlowe noch Senecas Tragödien in Betracht, die, von verschiedenen Männern zu verschiedenen Zeiten übersetzt, im Jahre 1581 in einer Gesamtausgabe erschienen (Seneca. His tenne Tragedies, Translated into Englysh. Imprinted at London in Fleetstreete neere unto Saincte Dunstan's church by Thomas Marsh, 1581). Doch steht Marlowe zu dieser Quelle in einem anderen Verhältnis als zu den vorher herangezogenen. Aus Albertus Magnus, Roger Bacon, Batman, Cardanus hat er den wissenschaftlichen Inhalt seiner naturphilosophischen Vorstellungen geschöpft, aus Seneca die Manier, kosmologische Anspielungen zur ornamentalen Ausgestaltung seiner Werke zu verwenden. Die zehn Stücke des römischen Tragikers sind durchsetzt mit Anspielungen auf Sonne, Mond und Sterne, mit Beziehungen auf das Weltgebäude, die den Anschauungen des Altertums entsprechend, teils kosmologisch, teils mythologisch gefaßt sind. Aus Seneca, der die englische Literatur so stark beeinflußte, übertrug sich diese Geschmacksrichtung auf die Dichtung der Renaissancezeit. Wie sehr sie sich bei Marlowe ausprägt, zeigen die angeführten Zitate aus seinen drei ersten Dramen. Wenn Marlowe in seinen kosmologischen Anspielungen inhaltlich über Seneca hinausgeht, so liegt es daran, daß er einer vorgeschritteneren Zeit

angehört, stilistisch ist der Römer sein Vorbild. Seneca deutet z. B. den Vorgang des Sonnenaufgangs in folgender Weise an:

Sir Phœbus pert, with spouting beames,
From dewy neast doth mount apace («Octavia», Akt 1, Sz. 1.)

Marlowe umschreibt die Tatsache des Sonnenuntergangs:

When Phoebus, leaping from his hemisphere,
Descendeth downwards to the antipodes.
(«Tamburlaine II», Akt 1, Sz. 2.)

Wie verwandt klingen die Wendungen:

O Jove, that leadst the lamp of fire! («Troas», Akt 3, Sz. 3.)

O highest lamp of everliving Jove!
(«Tamburlaine I», Akt 5, Sz. 3.)

Freilich ist das letzte Zitat aus Seneca nicht echt, sondern eine Interpolation des Übersetzers, die aber der der Sprache des Dramas, die Marlowe nachahmt, genau entspricht.

Man vergleiche ferner:

Whom wondrous starting starres encompasse round
(«Octavia», Akt 2, Sz. 1.)

Whose fiery circles bear encompassed
A heaven of heavenly bodies in their spheres.
(«Tamburlaine I», Akt 2, Sz. 1.)

Jedoch kommt es auf die Aufzählung wörtlicher Übereinstimmung bei dieser Vergleichung weniger an als auf die Feststellung der Tatsache, daß Marlowe in der Manier kosmologische Anspielungen rein ornamental zu verwenden, wie sie namentlich in «Tamburlaine» I und II hervortritt, ein Nachahmer Senecas ist.

VI.

Ohne einen Ausblick auf Shakespeare scheint eine Marlowe-Studie des Abschlusses zu entbehren. Das Herausgreifen weniger Stellen aus der großen Zahl der kosmologischen Anspielungen in Shakespeares Werken wird genügen, um zu zeigen, daß dessen Kosmologie der Marlowes nahe verwandt ist, und daß die Grundanschauungen vom Weltgebäude sich bei beiden Dichtern decken.

Marlowe.	Shakespeare.
And jointly move upon one axle-tree. («Faustus», ed. Dyce, S 114.)	Strong as the axle-tree, on which heaven rides. («Troilus and Cressida» I, 3, 66.)
Are all celestial bodies but one globe. As is the substance of this centric earth? («Faustus», ed. Dyce, S. 114.)	The heavens themselves, the planets and this centre observe degree, priority and place. («Troilus and Cressida» I, 3, 85.)
Nature, that framed us of four elements. («Tamburlaine» I, 2, 7.)	Does not our life consist of the four elements? («Love's Labour's Lost» II, 3, 10.)

Auch die poetische Sprache Shakespeares zeigt wie die Marlowes einen starken Einschlag astronomischer Phraseologie und manche hierher gehörige Stelle scheint der bilderreichen Beredsamkeit, die Marlowe in «Tamburlaine» I und II entwickelt, entlehnt zu sein.

Marlowe.	Shakespeare.
A greater lamp than the bright eye of heaven, from which the stars do borrow all their light. («Tamburlaine» II, 4, 2.)	Patron of all light, From whom each lamp and shining star doth borrow. («Venus and Adonis» 861.)
And sooner shall the sun fall from his sphere . . . («Tamburlaine» I, 1, 2.)	You would lift the moon out of her sphere . . . («Tempest» II 1, 183.)
Over my zenith hang a blazing star. («Tamburlaine» II, 3, 2.)	I find my zenit doth depend upon a most auspicious star . . . («Tempest» I, 2, 182.)
Wherein by curious sovereignty of art Are fixed his piercing instruments of sight, Whose fiery circles bear encompassed A heaven of heavenly bodies in their spheres. («Tamburlaine» I, 2, 1.)	Two of the fairest stars in all the heaven, Having some business, do entreat her eyes, To twinkle in their spheres, till they return. («Romeo and Juliet» II, 2, 17.)
	Make thy two eyes, like stars, start from their spheres. («Hamlet» I, 5, 17.)
	Now have mine eyes out of their spheres been fitted. («Sonnet» 119, 7.)

Für Shakespeares Stellung zur Astrologie bekunden die in Betracht kommenden Stellen zwei sich widersprechende Auffassungen; teils stimmen sie mit dem allgemeinen Glauben an den Einfluß der Gestirne auf das Leben des Einzelnen und die Geschichte der Völker überein, teils geben sie der Vermutung Raum, daß Shakespeare sich über seine Zeit erhob und nicht an den Einfluß der Sterne glaubte.

Zahlreiche Anspielungen in den Dramen, Epen, Sonetten spiegeln den allgemeinen Glauben an die Macht der Sterne wieder. Nur wenige aus der großen Masse mögen hier angeführt werden:

Happy stars, reign now. («Winter's Tale» I, 2, 363.)

I thank my stars, I am happy. («Twelfth Night» II, 5, 185.)

On him I lay, what you would lay on me,
The right and fortune of his happy stars.
(«Richard III.», III, 7, 172.)

Smile, heavens, upon this fair conjunction
That long have frowned upon their enmity.
(«Richard III.», V, 5, 21.)

Andere Stellen geben sich skeptisch.

Not from the stars do I my judgement pluck. («Sonnet» 14, 1.)

The fault, dear Brutus, is not in our stars but in ourselves.
(«Julius Cæsar» I, 2, 140.

In «King Lear» sind beide Auffassungen einander gegenüber gestellt. Kent vertritt den alten Glauben an die allwaltenden Sterne:

It is the stars,
The stars above us, govern our conditious. («Lear» IV, 3, 35.)

Edmund v. Gloucester weist die in Kents Worten zum Ausdruck kommende Überzeugung scharf zurück:

This is the excellent foppery of the world, that when we are sick in fortune, — often the surfeit of our own behaviour, — we make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars: as if we were villains by necessity; fools by heavenly compulsion; knaves, thieves, and treachers by spherical predominance; drunkards, liars, and adulterers by enforced obedience of planetary influence, and all that we are evil in by a divine thrusting on: an admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star. («Lear» I, 2, 128 ff.)

Eine systematische Untersuchung von Shakespeares Kosmologie, seiner Stellung zur Astronomie und Astrologie, der Einflüsse, unter denen seine Auffassung sich entwickelte, würde vielleicht zu interessanten Resultaten führen. Hier konnten nur flüchtige Umrisse angedeutet werden; doch sei zum Schlusse noch auf ein für Marlowe und Shakespeare charakteristisches Moment hingewiesen, auf die in die Augen fallende Verschiedenheit, mit der beide Dichter kosmologische Anspielungen zur dichterischen Ausgestaltung ihrer Werke verwenden.

Bei Marlowe bleiben sie, ohne mit den Gestalten seiner Dramen und durch sie mit der Aktion verwachsen zu sein, ein loses Beiwerk, das teils wie bei Seneca ornamentalen Zwecken dient, teils rein wissenschaftlicher Natur ist. Wenn er seinen «Tamburlaine» die Sterne anrufen läßt, so geschieht das, um die Sprache des Dramas bilderreicher und gehobener zu machen; wenn zwischen Faustus und Mephistophilis kosmologische Fragen eingehend erörtert werden, so will Marlowe, dessen Gelehrsamkeit von zeitgenössischen Berichten gerühmt wird, eine persönliche, wissenschaftliche Überzeugung zum Ausdruck bringen, die vielleicht das Ergebnis langjähriger Lieblingsstudien war. Augenscheinlich ist bei der Entstehung der zitierten Szene im «Faustus» der Gelehrte, der damals noch nicht im Dichter aufgegangen war, mehr beteiligt als der Dramatiker Marlowe Vom dichterischen Standpunkt aus ist sie ohne Bedeutung, da sie weder die beteiligten Gestalten individualisiert, noch die Aktion des Stückes fördert, noch im Aufbau des Dramas irgend eine Rolle spielt.

Shakespeare verfährt anders. Bei ihm, der die Aufgabe des Dramatikers darin sah, der Natur den Spiegel vorzuhalten, ihr also ein anschauliches Bild zu geben, gewinnen die kosmologischen Ideen wie alles abstrakte gleichsam Fleisch und Blut, indem er sie benutzt, seine Gestalten zu individualisieren und ihr Tun und Lassen psychologisch zu motivieren. Ein schlagendes Beispiel hierfür geben uns die kosmologischen Anspielungen in «König Lear».

Nachdem in der zweiten Szene des ersten Aktes Edmund dem Gloucester den Brief in die Hände gespielt hat, durch den sich Edgar als ein scheinbar treuloser Sohn erweist, bricht Gloucester in die Worte aus:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us: though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects: love cools, friendship falls off, brothers divide; in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked twixt son and father. This villain of mine comes under the prediction: there's son against father; the king falls from bias of nature: there's father against child. We have seen the best of our time, machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves. («King Lear» I, 2, 111 ff.)

Kaum ist er fort, so höhnt ihm Edmund nach:

This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, — often the surfeit of our own behaviour, — we make guilty of our disasters the sun, the moon and the stars: as if we were villains by necessity, fools by heavenly compulsion, etc. («Lear» I, 2, 128 f.)

Man sieht aus diesen Stellen, daß Shakespeares kosmologische Anspielungen Farben auf seiner Palette sind, die er zur Abtönung seiner Gestalten braucht. In Gloucesters Worten kommt der Schmerz, die Bitterkeit des sich betrogen glaubenden Vaters, die Wirkung, die der gegen ihn geführte Schlag geübt, zum vollen Ausdruck; verdüstert wie Sonne und Mond ist sein Gemüt und seine Lebensauffassung; in dem Hohne Edmunds kennzeichnet Shakespeare die Pietätlosigkeit, mit der er den Charakter des Bastards brandmarken will. Nur wer wie Edmund den uralten Glauben an ein heiliges, über uns waltendes Naturgesetz verlachen und in den Staub ziehen kann, ist fähig, das heiligste Gesetz der Menschen, die Kindespflicht ruchlos zu verletzen.

Nicht ohne Grund wiederum findet in demselben Drama der alte Glaube in Kent seinen Vertreter, nicht umsonst legt Shakespeare gerade ihm die Worte in den Mund:

It is the stars;
The stars above us govern our conditions.

Zu der schlichten Geradheit dieses Mannes, zu der Lauterkeit seines Wesens gehört ein einfacher, unbeirrter Glaube, der in dem für uns unerforschlichen Walten eines höheren Gesetzes die Lösung aller leidvollen Lebensrätsel findet.

Ein Charakter dagegen wie Cassius im «Julius Cæsar», nicht aus einem Guß wie Kent, sondern eine Komplikation aus gut und böse, edel und unedel, darf einen so einfachen Glauben nicht haben; er sagt dem Brutus:

Men at some time are masters of their fate.
The fault dear Brutus, is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings.
(«Julius Cæsar» I, 2, 139.)

Die wenigen Worte enthalten eine feine psychologische Schattierung. Der hagere Cassius, der Mann, der wenig schläft, darf sich abends nicht hinlegen mit dem ruhevollen Bewußtsein, daß alles von selbst so kommen wird, wie es in den Sternen geschrieben steht, er muß ein Skeptiker und ein Grübler sein.

Da bei Marlowe die kosmologischen Anspielungen als der Ausdruck einer persönlichen Überzeugung erscheinen, über die er später vielleicht hinauswuchs, so sind sie auf eine bestimmte Zeit seines Lebens und Schaffens und auf eine geschlossene Gruppe seiner Werke beschränkt. Für Shakespeare dagegen, der stets das volle Spiel des

Lebens als ein außer ihm liegendes Ganze im Auge hatte, blieb auch die kosmologischen Anschauungen seiner Zeit etwas Objektiv ein Material für seine Werke, das ihm zu aller Zeit gleich braucht ist. Darum finden wir kosmologische Anspielungen in den Werk aller Schaffensperioden; noch im «Tempest» erscheinen sie u dienen dort zur Ausmalung der Zaubergewalt Prosperos, der vorau schauend kommende Konstellationen ahnt und dadurch das Geschi zu meistern vermag.

I find my zenith doth depend upon
A most auspicious star, whose influence
If now I court not but omit, my fortunes
Will ever after droop. («Tempest» I, 2, 18

Man sieht, die kosmologischen Anspielungen, die bei Marlo im wesentlichen als Theorien erscheinen, die den abgestorben Glauben einer vergangenen Zeit kennzeichnen, gewinnen in Shal speares Werken eine andere Bedeutung. Hier wie überall hat der Natur, der er den Spiegel vorhält, gleichzeitig ihr größtes Gehei nis abgelauscht: alles sich Darbietende durch einen Umsetzun prozeß für höhere Zwecke nutzbar zu machen, ihm die Reali lebendigen Seins zu verleihen und es einzureihen in einen groß Zusammenhang.

Zu den Anfängen des Blankverses:

Surreys Aeneis IV in ursprünglicher Gestalt.

Von

Rudolf Imelmann.

The noble Henry Hawarde once
That raught eternall fame,
With mighty style did bryng a pece
Of Virgils worke in frame.
Barnaby Googe, 1563.

Abkürzungen:

B = Britwell-Druck	Pl = Picholomini
D = Douglas	S = Surrey
D¹ = Douglas, erster Druck	T = Tottel
F = Fest	V = Vergil
H = Hs. Hargrave 205	II, IV = Zweites, viertes Buch der Aeneis.
Ph = Phaer	

Von F abweichende Lesarten, von mir den Originalen entnommen und in den Anhängen verzeichnet, sind im Texte durch * ausgezeichnet.

I.

Henry Howard, Earl of Surrey, hat in den vierziger Jahren[1]) des 16. Jahrhunderts das zweite, darauf[2]) das vierte Buch der Aeneis

[1]) Das Ende der dreißiger kommt nicht in Betracht. In II schloß sich S an die italienische Übersetzung des Kardinals Hippolito de Medici an, die am 20. Juli 1539 zuerst separat erschien und im folgenden Jahre (nach dem 6. August; vgl. Pabst Pauls III. darin unter diesem Tage erteiltes Druckprivileg), sowie 1541 und 1544 als Teil einer Übertragung von Aeneis I—VI wiedergedruckt wurde, worin I, III—VI je von einem andern herrühren. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß jener Einzeldruck gleich seinen Weg zu S fand und von dem Dreiundzwanzigjährigen auch alsbald zu Rate gezogen wurde, ist darauf hinzuweisen, daß S auch für IV eine italienische Vorlage hatte: Bartolameo C. Picholominis Übersetzung in dem erwähnten Sammelwerke (Pl); vgl. hierüber Abschnitt X. S hat demnach anscheinend Hippolito erst aus diesem kennen gelernt, d. h. in den vierziger Jahren. Hierzu stimmt, daß von ten Brink ELg II 612 die Entstehung der S'schen Übertragung um 1543 angesetzt wird.

[2]) Emerson, Mod. Lang. Not. IV 466—472, gelangt hinsichtlich der relativen

in englische Blankverse übertragen. Davon ist das vierte Buch zunächst allein im Druck erschienen, etwa im Jahre 1554.[1]) Ein Exemplar befindet sich in der Bibliothek zu Britwell (bei Burnham Beeches, Bucks). Da jedoch — mit einer später zu erwähnenden, überaus hoch anzuschlagenden Ausnahme — noch niemand diesen Druck (B) auf seinen Inhalt hin genauer angesehen hat, auch mir von den Besitzern der Besuch der Bibliothek nicht erlaubt worden ist, so ist unsere Hauptquelle Richard Tottels zierliche Ausgabe der beiden Bücher vom 21. Juni 1557 (T).

Chronologie zu diesem Resultate, das zwar sachlich richtig, aber durch seine Methode nicht hinlänglich gesichert erscheint. Der Grundfehler derselben ist, daß er aus kleinen Zahlen zuverlässige Schlüsse ziehen will; dabei erweist eine Nachprüfung seine Behauptungen mehrfach als fehlerhaft. Wie mag der Text von IV ausgesehen haben, aus dessen 943 Blankversen er 195 Reimpaare herauslas? — Aus II verzeichnet er einen einzigen Fall weiblichen Versausgangs, sechs aus IV. Aber man kann mit Leichtigkeit noch drei jenem einen Beispiele hinzufügen, die Zahl derer in IV mindestens um eins vermindern, so daß nun IV durchaus nicht soviel freier und fortgeschrittener als II aussieht. — Daß dennoch II vor IV übersetzt wurde, läßt sich vielleicht so plausibel machen: Vergil II 98—99 spargere voces In vulgum ambiguas > S II 122 *In common ears* false *rumours gan* he *sow.* — V IV 189 Haec tum multiplici populos sermone replebat > S IV 243—244 This monster blithe with many a tale *gan sow* This *rumour* then *into the common eares.* Da *sow* eher durch spargere als durch replebat, *common eares* durch vulgum eher denn durch populos eingegeben sein dürfte, so wird für S IV 243—244 Vorbild sein S II 122; mithin wird II durch IV vorausgesetzt. — Oder V II 624 considere in ignes > S II 821 fall down in *burning gledes.* — V IV 167 fulsere ignes > S IV 214 with *burning gledes* of flame. Da es sich im zweiten Falle um flammende Blitze handelt, ist *burning gledes* hier nicht so angemessen wie im ersten. S mag daher an diesen gedacht haben, als er die Stelle in IV übertrug, d. h. II scheint älter. Ebenso dürfte S IV 102 *And sliding starres provoked unto sleepe* wegen der Wiedergabe von somnos durch *sleepe* sowie der Wahl und Stellung des Adj. etwas besser und deshalb jünger sein als S II 13 *And stars declining counsel us to rest.* V II 9, IV 81: suadentque cadentia sidera somnos. — In II finden sich ferner eine Reihe altertümlicher Participia, wie *y-tired* 137, *y-shrowding* 159, *y-brought* 219, *y-buried* 336, *y-batterd* 523, *y-watching* 1015; IV hat dergleichen nicht und rückt auch deshalb in eine spätere Zeit (678 *yleft* in IV ist das einzige Beispiel, das ich mir notiert habe).

[1]) Dieser undatierte John Day'sche Druck ist in verschiedene Jahre gesetzt worden. Vom Dict. Nat. Biogr. wird er ohne alle Begründung in die Zeit nach 1557 (als Tottel seine Ausgabe von II und IV machte) verlegt. Aber hätte John Day seinen guten Ruf durch einen Nachdruck des privilegierten Tottel-Druckes aufs Spiel setzen mögen? Hätte es einen Sinn gehabt, so fragt Fest richtig, IV allein noch einmal zu drucken, nachdem II und IV schon vorlagen? — Auch der Ansatz um 1548 ist unhaltbar. Man fragt sich, wie Hazlitt, der uns das Titelblatt beschrieben hat, so etwas aussprechen konnte. Daß Day bis 1550 mit Seres zu-

Im neunzehnten Jahrhundert ist T wiederholt neugedruckt worden; zuerst von Bishop Percy und G. Steevens 1807 in ihrer zweibändigen Edition der Werke Surreys, Wyats und anderer. Hiervon sind jedoch nur fünf Exemplare vorhanden; der Rest verbrannte im Februar 1808 im Hause des Druckers Nichols. Im zweiten Bande dieses kostbaren Werkes[1]) stehen die Aeneisbücher auf S. 1—57.

Die folgenden Neudrucke, von Bolland, Nott, Nichols (> Jeowell), entfernen sich mehr oder weniger eigenmächtig von ihrer Vorlage; und die Forscher, die ihrerseits die Neudrucke zugrunde legten,

sammen publiziert habe, ist kein Einwand, denn bis zu diesem Jahre hat Day mehr Drucke allein ediert, als mit seinem Partner. Aber das Buch ist von dem Verleger William Owen dem Duke of Norfolk, Thomas, gewidmet. Von jenem wissen wir nur, daß er um 1562 tätig war. Man wird also bei der Datierung des alten Druckes darauf bedacht sein müssen, sich nicht zu weit von jenem sicheren Datum zu entfernen. Mit dem Duke Thomas aber ist entweder des Dichters Sohn oder des Dichters Vater gemeint. Dieser hat während der Zeit Eduards VI. im Tower gesessen; seine Befreiung im August 1553 war eine der ersten Regierungshandlungen der Maria. Würde vorher ein Verleger gewagt haben, ihm ein Werk seines Sohnes zu dedizieren, dessen Schicksal er leicht hätte teilen können? Demnach dürfte zunächst der August 1553 als terminus a quo zu betrachten sein. Nun nimmt Arber wohl mit Recht an, der Druck sei angeregt durch das Erscheinen von Douglas' Vergilübersetzung im Jahre 1553. Diese kam jedoch erst im Herbst heraus: sie bildete den zweiten Teil eines Bandes, der an erster Stelle D's Palace of honour und auf dem Titelblatt davor den Wunsch des Druckers Copland enthielt «God save Quene Marye» (vgl. Small, Poetical works of Gaven Douglas, 1874, I, CLXVIII). So bliebe nur ein relativ geringer Zeitraum in 1553 für Days Ausgabe; wir kommen ohne Schwierigkeit in das folgende Jahr. — Der Kuriosität halber sei hier erwähnt, daß 1553 in London auch eine griechische Übersetzung des zweiten Buches der Aeneis herauskam, von Georg. Ethrigeus, d. h. George Etherege oder Ethrygg. DNB meldet davon nichts; aber da Etherege auch sonst Proben seiner klassischen Bildung abgelegt hat, zweifle ich nicht, daß er als Autor der Übertragung (wovon laut Gordon Duffs Katalog ein Exemplar auf der Rylands Library, Manchester, vorhanden ist) gelten darf. — Am Ende ist aber wahrscheinlicher, daß mit jenem Thomas der Sohn Henry Howards gemeint ist. Er wurde am 25. August 1554, beim Tode des Großvaters, Duke of Norfolk; ihm sind auch später die «Songs and Sonnets» gewidmet worden. Trifft das zu, so wäre der August 1554 als term. a quo anzusehen; doch will ich auf diese Möglichkeit kein besonderes Gewicht legen. Als term. ad quem dürfte der 9. Mai 1555 viel für sich haben: an diesem Tage begann Thomas Phaer seine Vergilübersetzung, die begreiflicherweise von Surrey angeregt sein wird und im vierten Buch tatsächlich beeinflußt erscheint; hierüber vgl. Abschnitt VII.

[1]) Ich habe daraus im laufenden Jahrgang des Archivs für das Studium der neueren Sprachen usw. Higgins Epistel des Pontius Pilatus an Tiberius mit einer älteren Version und der Quelle mitgeteilt.

sind mehr als einmal durch die Ungenauigkeit der modernen Editoren zu irrigen Anschauungen über das Original verführt worden.[1])

Auch die in gewisser Beziehung wertvollste neuere Arbeit über Surrey leidet stark darunter, daß sie nicht ad fontes zurückgegangen ist. Ich meine Fests Untersuchung «Über Surreys Virgilübersetzung, nebst Neuausgabe des vierten Buches nach Tottels Originaldruck und der bisher ungedruckten Hs. Hargrave 205 (Brit. Mus.)»[2])

Ihr Verdienst besteht darin, daß sie uns mit einer neuen, wichtigen Quelle für das vierte Buch bekannt macht, freilich ohne den Charakter derselben als der ältesten uns für dieses Buch bisher zugänglichen Textgestalt zu erkennen. Da die Schrift von Fest mich zu der hier vorgelegten Abhandlung veranlaßt hat, so bespreche ich sie zunächst im allgemeinen und wende mich dann zur Erörterung der darin vorgetragenen kritischen Ansichten. Der Verfasser, dem mich die Erinnerung gemeinsamer englischer Studien verbindet, wird es mir nicht verargen, wenn ich meine von ihm abweichende Überzeugung frei zum Ausdruck bringe: it is the cause! —

II.

Über den Hauptteil des F'schen Buches, eine sorgfältige und genaue Zergliederung von Ss Vers und Stil, kann ich nur etwa be-

---

[1]) Z. B. Schröer, Anglia IV 32 (Anfänge des Blankverses in England): «Für das mögliche Vorkommen der weiblichen Cäsur nach der sechsten Silbe spricht nur der Vers (322): With misty clouds is beaten with wind and storme. Doch wäre die Pause da besser nach *clouds*, und außerdem *beaten* nach Analogie anderer Fälle im Zeitmaße einer Silbe zu lesen». — Aber im Original ist die Copula *is* nicht vorhanden (Pause daher nach *clouds*, wie Schröer richtig fordert), und obwohl sie eigentlich dastehen sollte und von einigen Herausgebern ergänzt wird, so dürfte T hier doch korrekt sein, denn auch die bald zu nennende handschriftliche Version von IV bietet nicht *is*, und doch kann weder T für die Hs., noch Hs. für T direkte Vorlage gewesen sein (vgl. Abschnitt IV). — Andere Bemerkungen von Schröer, die an sich nicht unwahrscheinlich klingen, werden durch die Hs., die Schröer nicht kennen konnte, korrigiert; z. B. IV 88 *Like the stricken Hinde with shaft, in Crete*, und IV 731 *Shall I waite? or borde them with my power* sollen Verse mit fehlendem Auftakt sein (S. 33). Aber, wie die Hs. lehrt, ist 88 *to* nach *like* einzufügen; und 731 *waite* in *awaite* zu ändern. Daß auch Hs. an dieser Stelle vielleicht nicht den originalen, wenn auch den älteren, Text bietet, wird in Abschnitt V erörtert.

[2]) VI und 128 Seiten, Berlin 1903 (= Palaestra, herausgegeben von A. Brandl, G. Roethe, E. Schmidt, Bd. XXXIV). — Die Stilistik, S. 12—46, ist nebst den einleitenden bio- und bibliographischen Abschnitten schon vorher selbständig als Berliner Dissertation erschienen.

merken, daß ich die Einschachtelung der lebendigen sprachlichen Tatsachen in das erstarrte Schema von Quantität und Qualität, von Befriedigung, Erregung und Beruhigung der Phantasie öfters recht störend empfunden habe; woraus natürlich dem Verfasser kein Vorwurf gemacht werden soll.

Zu bedauern ist, daß er nicht den Abschnitt über die Nachwirkung der englischen Übersetzung im Epos und in der Tragödie (S. 82—90) etwas reichlicher ausgestattet hat; man bekommt durch die paar Namen, die er zur Kennzeichnung des S'schen Einflusses aufzählt (Sackville, Spenser, Milton; Norton, Kyd, Marlowe) keine zutreffende Vorstellung von dem Eifer, mit dem das neue Metrum aufgenommen wurde: wie noch im 16. Jahrhundert jedes Jahrzehnt, schließlich fast jedes Jahr, Blankversdichtungen, und zwar auch nichtdramatische, zu Tage fördert. Eine wichtige Vorarbeit hätte F in den «Poems in Blankverse (not Dramatique) prior to Miltons Paradise Lost» gefunden. Sie folgen im zweiten Bande der schon angeführten Ausgabe von Percy und Steevens auf den Abdruck der Vergilübersetzung und einiger anderer Werke von Surrey sowie Wyat (S. 143—342).

Wertvoll ist Fs endgültiger Nachweis, daß S sich in II neben Douglas auch unverkennbar eng an Hippolito anlehnte. «Im vierten Buche scheint er von dem italienischen Übersetzer nicht beeinflußt zu sein, wenigstens lassen sich keine direkten Entlehnungen nachweisen. Danach dürfte er die Arbeit des H. in ihrem Sonderdruck von 1539 besessen, die der übrigen (scil. Übersetzer in dem Anmerkung 1 genannten Sammelbande) nur vom Hörensagen gekannt haben» (S. 57). Wie unwahrscheinlich an sich und auf Grund chronologischer Erwägungen die Annahme wäre, S habe den H'schen Einzeldruck vor sich gehabt, ist oben gesagt. Der erste der zitierten F'schen Sätze aber trifft nur für IV in T zu; anders steht es mit H; vgl. Abschnitt X. Es ist zu beklagen, daß F nicht auf den Gedanken gekommen ist, H mit Picholomini (Pl) zu vergleichen. Auch D hat F nicht daraufhin geprüft, ob H ihm näher steht. Wie schwer sich diese beiden Unterlassungen gerächt haben, werde ich alsbald zu zeigen haben. — Übrigens trifft F in seinem Nachweise, auch zeitlich, mit R. Dittes zusammen (Zu Surreys Aeneisübertragung, Festschrift für Schipper, 1902, 181ff.), der eine Fülle von Parallelen zu S aus Hippolito anführt. Auch Dittes erstreckt seine Untersuchung nicht auf Ss viertes Buch und seine etwaigen Beziehungen zu Pl; und mit Bezug auf D sagt er, das vierte Buch liefere geringere Ausbeute.

Er hätte auch weder für Pl noch für D viel finden können, da ihm die handschriftliche Version von IV unbekannt war.

III.

S. 91—128 bietet F einen Abdruck des vierten Buchs nach T; in den Lesarten verzeichnet er die Abweichungen der Hs. Hargrave 205, die er als eine nicht von S stammende Bearbeitung des von T gedruckten Textes ansieht und zu erweisen sucht. Warum er sie uns trotzdem vorführt, ist nicht recht ersichtlich; aber das mag noch hingehen, da er uns immerhin Gelegenheit gibt, eine bisher verborgene Quelle kennen zu lernen. Schlimmer ist, daß der Abdruck nicht eine Ausgabe genannt werden kann. Statt T hat F den Bollandschen Neudruck von 1814, der keineswegs diplomatisch treu ist, statt des Originals von H eine ungenügende Kopie benutzt. Die Druckfehler des Originals sind zum Teil gar nicht als solche erkannt, daher einfach wiederholt und auch da, wo H sicher den korrekten Text bietet, nicht verbessert. Um nur einzelne Beispiele zu geben: 37/8 *with supprised teares Bained her brest. supprised* ist offenbar verdruckt für *surprised** (obortis 30), wie Nott I 416 konjizierte und H wirklich schreibt. — 54 *a desert realme forthrust. forthrust* ist kaum als seltenes Participium anzusehen, vielmehr als Druckfehler für *for thrust.* Was dieses bedeutet, s. Abschnitt VII. — 80 *debowled*, statt *deboweled**, wie schon Steevens II 33 verbesserte und auch bei H steht. — 326 *with body headling* bette; bette* deutlich für *bent.* Schon Steevens und Nott lasen so, H bietet dasselbe, und außerdem scheint ein Reim auf *discent* 327 beabsichtigt, in Anlehnung an D 190, 31/32[1]) *And with haill fard fra thens Wnto the see fludis maid his descens.* Diese Parallele lehrt auch, daß der Druckfehler in T 327 *thend* in *thence* zu verbessern ist; daß H hier *thence* schreibt, was F in seinen Text aufnimmt, unterstützt die Konjektur, kann sie aber — nach Fs Ansicht über H — nicht veranlassen. An sich wäre *then* ebensogut und denkbar; Steevens und Nott lesen so. — 334f. *Tofore the towers wher he Aeneas saw Foundations cast etc.* Nott änderte wohl richtig *tofore* in *to forme;* ersteres gibt hier gar keinen Sinn. Da auch H hier *tofore** (F: *before*) hat, so deutet dies auf gemeinsame Vorlage; vgl. den nächsten Abschnitt. — 362 *to depart by night*; H: *flight*, korrekt, da abire fuga 281 zugrunde liegt. — Endlich 447ff. *[I shold] The walles againe unto thee vanquished And*

---

[1]) Die Zahlen beziehen sich auf Bd. II der zitierten Ausgabe von Small.

palace high of Priam eke repaire. Statt *thee*, offenbar aus *the* verdruckt (so Nott), liest Steevens falsch *these*, ebenso F. Es könnte scheinen, daß er diese LA aus H habe, aber hier heißt es: *Ther walles a. u. the vanquished.* Vgl. hierzu Abschnitt VIII und IX. —

Was aber am meisten zu beklagen ist: F hat seinen Abdruck gemacht auf Grund einer Konstruktion des Verhältnisses von H und T, die ich als verfehlt bezeichnen muß. H hätte nicht in die Lesarten gehört, sondern T; denn H bietet den echteren, ursprünglicheren, wenn auch durch Zwischenschreiber entstellten, Text; sie repräsentiert uns im letzten Grunde eine Originaltradition; wohingegen sich T als eine Bearbeitung darstellt, die mit weniger Recht S's Werk genannt werden kann, als H.

In Bezug auf B glaubt F, entsprechend seiner Meinung über H, daß ein Zusammenhang zwischen beiden nicht anzunehmen sei. Ich bin im Gegenteil überzeugt, daß die Texte von B und H sich sehr nahe stehen müssen. Streng beweisen kann ich dies nicht, da mir B nicht zugänglich war, aber ich hoffe es mit guten Gründen verfechten zu können; s. hierüber Abschnitt XII. Zunächst suche ich Fs Behauptung zu widerlegen, daß H aus T hervorgegangen sei.

IV.

Ehe das Verhältnis von H zu T erörtert wird, dürfte eine kritische Vorbemerkung am Platze sein. Man braucht nur einen flüchtigen Blick auf beide Überlieferungen zu werfen, um sich zu überzeugen, daß weder die Handschrift aus dem Druck, noch der Druck aus der Handschrift direkt abgeleitet werden kann. Ganz abgesehen von den später aufzuführenden inneren Gründen, weisen die Überschrift und die Marginalien in H (vgl. Anhang II) auf eine andere Vorlage als T; ferner hätte H alle Druckfehler von T verbessert, was bei ihren sonstigen Mängeln auffallend wäre. Auch wäre nicht einzusehen, warum nur das vierte, nicht auch das zweite Buch verbessert abgeschrieben sein sollte. Anderseits kann die Hs. nicht die direkte Vorlage des T'schen Druckes sein; sie ist frühestens in den 60er Jahren geschrieben (nach Hazlitt-Dodsley VII sogar viel später), denn sie enthält, von gleicher Hand, auch das Drama «Tancred und Gismonda», das jedenfalls nach 1562 und sehr wahrscheinlich zwischen 1566 und 1568 (in dieser Zeit wurde es zuerst aufgeführt) entstanden ist. Unter H und T verstehe ich daher zwei Versionen, die auf eine gemeinsame Vorlage zurückweisen (O). Eine solche wird auch wahrscheinlich gemacht durch gemeinsame

Auslassungen, Fehler, seltene Worte in H und T, wie z. B. den Mangel der Copula *is* in 322 (S. 84, Anm. 1) und 623 *(In tragedies who represented aye [Is] driven about, that from his mother fled)*, die falsche Beziehung des Adj. in 84 *A gentle flame the mary doth devoure* (Est molles flamma medullas 66), worin zugleich *mary* statt des zu erwartenden *marrow* (so Steevens, Nott) auffällt.

V.

S. 91—97 bespricht F das Verhältnis von H zu T. «Eine große Zahl von Verderbnissen in der Hs. lehrt zunächst, daß sie bloß eine Abschrift, nicht das Original ist.» Hier tut F der Hs. öfters Unrecht. 196 *From the rocks top the wild savage rooes (.. availe).* Zwischen *wild* und *savage* soll *and* wahrscheinlich übersprungen sein. Aber *wild and savage* wäre eine törichte Tautologie; vielmehr ist *wild* aus 195 in unseren Vers geraten; statt dessen ist *driven* zu lesen, wie T bietet. Übrigens zeigt die Interpunktion von F, daß er *rose* T irrtümlich als Verb aufgefaßt hat, wie auch die früheren Herausgeber. Es ist aber nur andere Schreibung für *rooes*, und gibt ferae caprae 152 wieder. Deshalb kann hier T ebenso gut wie H auf D 184, 29 zurückgeführt werden *(the rais)*; vgl. Fests Bemerkung S. 96, c). — 230 *To Caeus and Enceladus*; *to* vor, *eke* nach dem zweiten Namen braucht nicht ausgelassen zu sein; der Vers ist einer der in H nicht seltenen Kurzverse; vgl. in diesem Abschnitt unter b). Gleiches gilt von der vermeintlichen Auslassung von *town of* 892; siehe ebenda. 251 *Led against honour with unhonest lust* braucht nicht «als freie Zutat Surreys» von H übergangen zu sein: der Vers gibt turpique cupidine captos 194 wieder. —

Die beiden von F gebuchten Wiederholungen (15 *of*, 800 *I*) sind bereits vom Schreiber von H verbessert; vgl. Anhang II. —

34 ore statt *ere*, weil *ore* unmittelbar vorangeht und folgt, ist keine Verschreibung: *ore* ist ebenso gut wie *ere*, und hier erklärt es sich durch Ds Vorbild; s. VIII. — *to fere* 44 soll etwa aus *so fierce* entstellt sein. Abgesehen davon, daß solche Entstellung doch gar zu wenig wahrscheinlich ist, könnte *so fierce* durch das Original nicht nahegelegt sein. Ich ändere *to fere* in *tofore* (ante 36). —

Diese vermeintlichen und andere wirkliche Versehen der Hs. beweisen nun aber noch nichts. «Lehrreich wird das Auseinandergehen beider Versionen erst da, wo das Metrum mitspricht. In der Lesart der Hs. wird nämlich großer Wert auf die Versform gelegt»

(S. 92). Diese Form ist «ziemlich untadelig festgelegt» (S. 94). Zum Beweise dienen F folgende Argumente:

a) «die in Ts Text den Blankversen untermischten längeren Verse, die sogenannten Alexandriner, sind in H meist vermieden». 14 *What new guest is this that to our realme is come* > *What new come gest unto our realm is come.* Aber T hat hier gar keinen Alexandriner; *to our* bildet eine doppelte Senkung, wie sie T ganz geläufig ist und auch von H durchaus nicht abgelehnt wird, wie F will; vgl. c). H konnte hier also keinen metrischen Grund zu ihrer wegen des zweimaligen *come* sehr ungeschickten Änderung haben; umgekehrt ist denkbar, daß T aus H verbessert worden ist. Und dieses Verhältnis ist an den meisten Stellen, wo F H aus T herleitet, möglich, wahrscheinlich, oder notwendig. Übrigens hält auch Schröer, S. 31 Verschleifung von *to our* in 14 für möglich, falls man den Vers nicht mit weiblicher Cäsur nach der vierten Silbe lesen will; auch er betrachtet ihn also nicht als Alexandriner. —

Von 271 gilt dasselbe wie von 14: T hat hier keinen Alexandriner, sondern doppelte Senkung (*A woman that wandring in our coasts hath bought)*; vgl. auch Schröer, S. 30. Und wieder versteht man nicht, warum H den guten Text von T hätte angreifen sollen; denn in T ist die syntaktische Verknüpfung besser. —

30 und 714 sollen in H durch Fortlassung eines Wortes zum Blankverse verkürzt sein. Aber die Auslassung von *now* am Anfang von 30 hat nichts weniger als einen regelmäßigen Blankvers zuwege gebracht:

feelingly I tast the steppes of mine old flame.

Daß in 714 *doth* nach *love* nicht mit Bedacht ausgelassen ist, möchte ich daraus schließen, daß der Vers nun grammatisch mangelhaft ist:

Her cares redoble; love rise and rage again.

Man erwartet *rises.* — So bleibt nur 72:

H *By sacrifice for grace, with offred steres*
T *By sacrifice for grace, with hogreles of two yeares*

Da hier T dem lateinischen Wortlaut (bidentes 57) sich näher anschließt, so könnte auch hier H älter sein, der Alexandriner, der durch Ts Besserung entstand, kann nicht auffallen, weil ja T nach F metrisch viel freier als H ist. Doch lege ich auf diesen Vers als Argument für Hs Priorität kein Gewicht. —

Nun muß aber auch gesagt werden, daß H (um von Fs Standpunkt aus zu sprechen) einige Alexandriner aus T hat stehen lassen oder neu eingeführt hat:

418 *Redy to dye, o* my swete gest, sithe this name*
729 *Or smell the broken othes of Laomedon's kinde*
H T 802 *And from Ascanius his life birefte with iron*
H 832 *But dye [T fall] before his time, unburied [T ungraved] amid the sandes*
873 *I ran the course so long as fortune did it graunt.*

Nur 802 und 873 sind auch F aufgefallen. — Da also hier fünf Alexandriner stehen gegen fünf Verse, die aus Alexandrinern absichtlich verkürzt sein sollen, so wird Fs Behauptung unter a) nicht als zutreffend bezeichnet werden können. —

b) «Die kürzeren Verse sind in der Hs. regelmäßige Blankverse». 292/3 soll durch Fortlassung von Überflüssigem zu einem Verse gemacht sein, weil 292 bei T vierhebig ist: *From grekish arms, but such a one.* Will man 292 durchaus fünfhebig machen, so fügt man am besten an: *to be* (nach 291 *such one to be* und sed fore qui 229). Diese Änderung hätte aber auch H finden müssen, wenn sie wirklich T aus metrischen Gründen korrigiert hätte. Doch ich glaube, die LA von H erklärt sich ganz anders; s. Abschnitt X. — 394 sei *her* vor *dauncing* eingeschoben:

Doth call her out [T fourth] with noyes of her dauncing.

Nach Schröer, S. 33 ist der Vers bei T schlecht überliefert; der Einschub von *her* kann m. E. nicht eine Besserung genannt werden, denn dasselbe Wort geht unmittelbar vorher. Daß ein metrischer Grund Hs LA hervorgerufen hat, glaube ich nicht. Denn drei Verse vorher hat H statt eines normalen Verses in T einen zu kurzen:

391 *When the wonted third yeres sacrifice [T And when].*

In diesem Verse schließt sich H näher an das Original (ubi .. trieterica .. Orgia 302/3). Hier kann T H vervollständigt haben. Auch 393 sieht T jünger aus, indem *when* H durch *that* ersetzt wird, vielleicht um die Wiederholung von *when* 391 zu vermeiden. — Die ganze Stelle macht in H und T einen unfertigen Eindruck (*dauncing* ist durch das Original nicht nahegelegt; *doth prick her fourth* 392, *doth call her fourth* 394 ist in T ein ungeschickter Gleichklang). Und wenn die LA von H in 394 korrekt ist, so kann sie auch die ältere sein. — 445 soll *our folke* > *all my folke* verändert sein. Aber der Vers in T

Troy and the remainder of our folke.

kann als Blankvers mit fehlendem Auftakt gelten, so daß für H kein zwingender Anlaß zur Korrektur vorlag. Schröer, S. 33 führt einige Beispiele für solche Verse bei Surrey an, alle treffen freilich nicht zu: über IV 88 ist S. 84, Anm. 1 gehandelt und ebenda für das andere Beispiel aus IV auf diesen Abschnitt verwiesen worden. 731 *Shall I waite? or borde them with my power* liest Schröer mit fehlendem Auftakt, F mit fehlender Senkung; und nach F ist diese in H ergänzt. Beide Annahmen halte ich für irrig; während Schröers Erklärung an sich sehr wahrscheinlich ist, aber durch H — die er nicht kannte — zweifelhaft gemacht wird. Ich setze die Stelle in H und T vollständig her:

T 730f. *What then? alone on mery mariners*
Shall I waite? or borde them with my power
H . . *alone with mery mariners*
Shall I awaite?

Zugrunde liegt

543 Quid tum? sola fuga nautas comitabor ovantes?

Weder fuga noch comitabor werden von H T wiedergegeben, was merkwürdig ist; außerdem gibt T *(on mery mariners . . waite)* noch weniger Sinn als H *(with m. m. . . awaite)*; denn in dem *with* erkennt man doch den im Original ausgedrückten Gedanken des Begleitens wieder. Daher glaube ich, daß H und T beide nicht den richtigen Text bieten, H ihm aber noch etwas weniger fern steht als T. Erwägt man nun, daß fuga irgendwie ausgedrückt sein müßte, und sieht man, daß D 209, 26f. an H anklingt:

Ane Quene, allane to steill away thus, lo!
Accumpanyit bot with mery marynaris

und fuga auch übersetzt, so daß H ohne Grund abgewichen wäre; so wird man vielleicht wagen, die LA von H oder eher noch O (der gemeinsamen Vorlage) so herzustellen:

alone with mery mariners
Shall I availe?

«Soll ich allein mit johlenden Matrosen dahinfahren?» — Diese Lesung dürfte das Original einigermaßen korrekt übersetzen. Um nun Ts LA in 730/1 zu erklären, glaube ich, daß der Weg so war: *availe* wurde zunächst entstellt zu *awaite*; dies die LA von H. Dann machte man aus *with*: *on*, und schließlich *awaite* > *waite*, aus Flüch-

tigkeit oder vielleicht weil damals die Phrase «*to wait on somebod*ɥ schon üblicher war als «*await on somebody*». Hiermit haben w den Text von T erreicht, der demnach nicht so einfach als der : gegenüber ältere angesprochen werden dürfte. —

Endlich füge ich einige Verse aus H hinzu, die der von unter b) formulierten Regel zuwiderlaufen:

57 *Or yet thy brothers threates*
230 *To Caeus and Enceladus*
391 *When the wonted third yeres sacrifice*
642 *The* [*w*]*arden that gives the dragon foode* (vgl. unter c).
672 *She put her will in ure*
693 *To weane* her from her dames love*
892 *As though Carthage or auncient Tyre*
893 *With presse of entred armes swarmed full.* —

Diese Zeilen widerlegen auch Fs zweites Argument. —

c) «Doppelte Hebung oder Senkung wird abgelehnt, auch d wo alte Verschleifung oder Elision statthat.» Eine Anzahl von Verse: die F nicht in Betracht gezogen hat, beweisen die Hinfälligkeit sein Regel. Vgl.

116 *Saturnes daughter bourdes thus with Venus than*
206 *In the meane while the heavens gan rumble sore*
364 *By thadvice* and message of the Gods*
487 *Faith is no where, no suerte is to be founde*
527 *And mastes unshaven* for hast, to take their flight*
589 *Sticks fast, and loke how hye to heaven his toppe*
679 *And over his* bed his picture she bestowes*
929 *Nor yet by naturall death she perished*
942 *And therwith al the naturall heat gan quench.*

Mehr Beispiele ließen sich leicht anführen, s. z. B. 626, 721, 726, 8ɛ

Deshalb sind auch die von F hervorgehobenen Stellen nicht g eignet, seine Theorie zu stützen. 39 *dearer* kann statt *more* : 184 *viset* für *se* H von T eingesetzt sein, da eben T freier ist ı H. Und selbst wenn H hier die jüngere LA hat, können diese v einzelten Stellen nicht ernstlich in Betracht kommen. 192 *quiver* muß wohl zu *quivers* (Gen.) gemacht werden; daraus konnte T leic seine LA (*quivering*) herleiten. Da 176 *quyver* steht, kann H si 192 unabsichtlich wiederholt haben, so daß *quivering* schon in] Vorlage gestanden haben mag. — 361 *throtal* halte ich nur f einen Druckfehler für throat; H braucht daher *throte* nicht erst a T verbessert zu haben. —

In dem nun folgenden Beispiel ist man fast gezwungen, T als aus H hervorgegangen anzusehen. 640—644 lautet bei T wie folgt:

Borne of Massyle I hear should be a Nunne
That of th'Esperian sisters temple old
And of their goodly garden keper was,
That geves unto the dragon eke his foode
That on the tree preserves the holy fruit.

H liest hier:

Borne of Massyle I hear should be a Nunne,
Of the Hesperian sisters temple old
The garden that gives the dragon foode,
That on the tree preserves the holy fruit.

F begründet die Abweichung in H damit, daß in 641 die Doppelsenkung vermieden werden sollte: H ließ *that* aus und zog die beiden folgenden Verse zu einem zusammen. Angesichts der bisher besprochenen F'schen Beispiele erscheint diese Begründung nicht sehr glaubhaft. Hinzukommt, daß F den vierhebigen Vers 643 in H glaubt vervollständigen zu müssen, indem er statt *garden* einsetzt: *gardener*. Aber hat man je den Hüter eines Tempels (custos templi) einen Gärtner genannt?! Also dies ist eine unglückliche Konjektur. Aber auch die LA von H ist ungenügend, denn das Original weiß nichts von einem Garten. Erinnert man sich nun, daß vierhebige Verse in H nichts Außergewöhnliches sind, so wird man durch Änderung eines einzigen Buchstaben in 643 einen tadellosen Text bekommen. Ich lese:

Borne of Massyle I hear should be a Nunne,
Of the Hesperian sisters temple old
The [w]arden that gives the dragon foode usw.

Diese LA gibt das Original so korrekt wieder, wie man nur wünschen kann:

Hesperidum templi custos epulasque draconi
Quae dabat . . . (484 f.).

Schon dieser Umstand spricht dafür, daß H hier nicht aus T geworden, sondern älter ist: H würde sich sonst infolge ihrer Änderung von T, die durch metrische Erwägungen veranlaßt sein soll, zufällig dem Original näher angeschlossen haben; was wenig wahrscheinlich sein dürfte. Auch sonst spricht alles für eine Entwicklung H>T. T wird aus einer (uns durch H vertretenen) Vorlage geflossen sein, in der statt *warden* schon das falsche *garden* stand, zu

dem Garten, der schön war, brauchte dann T einen *keper*, beide füllten einen Vers fast aus, und natürlich mußte die Einschaltung in die Form eines Relativsatzes gebracht werden.

Diese meine Konjektur kann ich nun auch noch von anderer Seite her stützen. D 205, 22/3 gibt unsere Stelle so wieder:

Borne of the peple of Massylyne, I ges,
And wardane of the riall temple, thei say . . .

Hier haben wir das für H geforderte *warden!* Nun hat zwar D auch etwas von Gärten (24 *Set in the gardyngis hecht Hesperida*). Aber F sagt nichts darüber, daß T für IV aus D viel entlehnt habe. Auch ich habe zwischen IV in D und T nicht mehr Berührungspunkte gefunden, als schon Nott verzeichnet hat (einige fünfzig, I 226**—228**). Dagegen hat mir F durch sein Schweigen über diesen Punkt die Gelegenheit zu der mir sehr willkommenen Entdeckung gelassen, daß H sich in einer stattlichen Reihe von Fällen eng an D anlehnt, sich dabei von T entfernt, z. T. an Stellen, an denen H aus metrischen Gründen T verändert haben soll.

Diese Tatsache ist nicht nur an sich wertvoll, indem sie einen fundamentalen Gegensatz zwischen T (immer nur vom vierten Buch ist die Rede) und H konstituiert; sie setzt auch in den Stand, die Priorität von H direkt zu beweisen. Man kann nicht annehmen wollen, ein Bearbeiter habe den Text an Dutzenden von Stellen absichtlich an D angenähert; hinzukäme, daß H dann auch nachträglich Pl benutzt haben müßte, nachdem T ohne deutliche Beeinflussung durch das italienische Vorbild verfaßt worden war. Und abgesehen von diesen Fällen, wo H unselbständig von T abweicht, hätte der Verbesserer das Kuriosum fertig gebracht, den Text fast durchgängig zu verschlechtern, wovon man sich beim Durchlesen von H leicht überzeugen kann. Schon diese Überlegung führt zu dem Schluß, der natürlich im einzelnen noch begründet werden muß, daß H gegenüber T die ältere Version darstellt und mit dem bei T gebotenen Text des zweiten Buches die Anlehnung an die schottische und italienische Vorlage von Anfang an gemein hat.

Der Anschluß an D bildet den allgemeinen Gesichtspunkt für die Auffassung der H'schen Lesarten. Dies bestätigt gleich das nächste Beispiel bei F

651 T *T'assemble eke the gostes that walke by night*
H *The ghostes that walk by night eke to assemble*

Durch die Metrik kann die Divergenz nicht veranlaßt sein; T ist besser als H, denn in H schließt auch 650 mit einem Infinitiv. H hätte also wieder den Text verschlechtert. Sie schließt sich an D 206, 9 an:

And on the nycht the deid gaistis assemble. —

Ehe ich alle Parallelen aus D zu H zusammenstelle, will ich erst noch Fs Argumente weiter prüfen. Unter c) führt er noch fünf Beispiele auf zum Beweise, daß in H doppelte Hebung oder Senkung abgelehnt wird. 58 *purveiaunce* > *sufferance* «auf Kosten des Sinnes». Da *sufferance* auch dreisilbig ist, so hätte auch H hier eine Doppelhebung resp. -senkung. Metrische Bedenken brauchen also die Abweichung nicht hervorgerufen zu haben; daß H hier jünger ist. dürfte dadurch wahrscheinlich gemacht werden, daß T mit D zusammengeht (177, 7 *by the purviance of Juno*). — 242 *As mindefull of yll and lyes as blasing truth.* H habe *As* gestrichen; ich halte für möglich, daß es nur versehentlich übergangen ist. — 538 «*she* fehlt, und infolgedessen 537 *when* > *that*». 538 hätte H durch Auslassung von *large* leichter glätten können:

The large coasts she saw haunted with Troyans workes.

Die Abweichung von T hat keinen besseren Vers zustande gebracht und entfernt sich vom Original. Daher ist vielleicht auch hier T sekundär. — 782 «*when* fehlt, was aber rhetorisch nicht zu billigen ist». Warum sollte H hier nicht den älteren, mangelhafteren Text haben, zumal T dem Original näher steht? — Endlich 939 T *commaunded I reve* — H *I do bereave.* Hier scheint mir die LA von H durch Pl ihre Erklärung zu finden; ich behandle sie mit den übrigen Parallelen aus dem italienischen Text in Abschnitt X.

d) «Unbetonte oder leichte Wörter resp. Silben sollen nicht in der Hebung stehen.»

149 T *To thé forest a-hunting*
H *The fórest till a-hunting*

Aber vgl.

354 HT *And thé hope of Julus seed, thine heir*
673 H *But thé Quene when the stocke was reared up*

Oder sind diese Verse vierhebig und unter b) zu stellen? Dann widersprechen sie gleichzeitig der unter c) gegebenen Regel. 673 H lehnt sich in der Wortstellung an D 207, 6 ff., in dem vorangehenden Kurzverse an V an (ergo iussa parat 503). Schließlich

ist *till* H 149 altertümlicher als *to* T. — 239 *Ne doth decline to the swete slepe her eyes;* H *Ne once her eyes to swete slepe doth encline* H hätte verschlechtert; denn *slepe*, gewiss ein schweres Wort, steht in der Senkung entgegen Fs Satz unter e). — 217 T *the first day of their mirth:* H *the foremost* dáy of mirth.* Hs LA verstößt gegen Fs Regel unter e). Vorbild ist

D 185, 31 *This was the foremast day of hir gladnes.* —

584 T *Blowing now from this quarter, now from that*
H *That now from this, now from that quarter blowe.*

T ist aus H herzuleiten, wenn man annimmt, daß T an dem zweimaligen Relativum in H (*the which* 583, *that* 584) Anstoß nahm. —

610 T *From the house top, drawing long dolefull tunes*
H *From the house top, to draw his plaining tunes.*

H ist ungeschickt; die Metrik konnte zu einer Änderung kaum veranlassen. Ebensowenig 133 H *the prince*, T *th' empire*, wo T korrekter. —

699 H *And if that there were any God had care,* (/× über *any*)
T *And if there were any God that had care.* (×/ über *any*)

Hier hätte H das Relativpronomen ausgelassen, in 873 stieß sich H laut F daran, daß es in T fehlte! — 727 bleibt trotz der Umstellung auch in H ein schweres Wort *proude* in der Senkung. —

713 T *Nor yet nighte's rest enter in eye or brest*
H *Nor yet nighte's rest in eie or brest coold entre.*

Vgl.

D 208, 24 *Nor nychtis rest in ene nor brest lat synk.* —

Endlich

262 T *garlands óf strange hue;*
H *garlands stránge of hue.*

Hier könnte H aus T verändert sein, aber in seiner Vereinzelung wird man diesem Beispiele keine Beweiskraft beimessen. —

e) «Dem entsprechend werden betonte oder schwere Wörter nicht in die Senkung gestellt.» Diese Behauptung widerlegen, außer den schon unter d) angeführten 217 und 239, Verse wie

101 *And the dimme mone repressed the day light*
231 *Spedie of foote, of wyng likewise right* swift.*
581 *Destenie withstandes, a God stops his meke eares,* u. a. m.

174 hat H statt *great* T (magna 136) nur *a*. H müßte daher den Text wieder verschlechtert haben. *a* wird also entweder die ältere LA sein, oder eine Verschreibung von H, die nichts beweist. — 554 fiele eine wirksame Anapher fort:

T [*thee alone*] *He reverenced, thee eke his secretes tolde.*
H [*thee alone*] *He reverenced, and eke his secretes tolde.*

Vgl. VIII.

Endlich soll 144 T *thus tooke* > H *tooke thus* geworden sein. Wie reimt sich damit, daß

940 H *and when she had thus* said*

gegen

T *and when she thus had said*

bietet? —

f) «Vermeidung von unschönem Enjambement.» T 414/5:

. . *For thee me hate; my Tirians eke for thee*
Ar wroth; by thee my shamefastnes eke stained.

H . . *For thee me hate; my Tirians eke are wroth,*
My shamefastnes eke stained for thi cause.

Dieses Beispiel läßt sich, zusammen mit einem zweiten, gleich anzuführenden, auf Grund der Emerson'schen Methode für die Priorität von H geltend machen. In IV zählt E 3,5 % mehr «Run-on lines» als in II; dies ist eins seiner Argumente für Entstehung von IV nach II. In unserem Beispiel aber ist 414 in T ein «Run-on Vers», in H ein «Stopvers», H müßte also hier ohne ersichtlichen Grund — denn unschön ist das Enjambement gewiß nicht — T verdorben haben. Ebenso 396/7

T *Unfaithfull wight! to cover such a fault*
Coldest thou hope? . . .
H *Unfaithfull wight to colour* such a flight!*
And coldest thou hope unwist to leve my land?

Hier ist ebenfalls T metrisch besser und sprachlich gewandter. —

VI.

Ich glaube gezeigt zu haben, daß Fs der Metrik entnommene Beweisgründe fast ausnahmslos keine Beweiskraft haben. Deshalb lassen sie auch durchaus nicht «außer Zweifel, daß die LA der Hs jünger als die bei T ist». Er meint (S. 94), höchstens ein mangelhafter Inhalt hätte veranlassen können, daß der metrisch gute Text von H

in T verschlechtert würde. Aber ist nicht H tatsächlich inhaltlicl viel mangelhafter als T? Haben wir nicht schon unter den er wähnten Beispielen öfters gefunden, daß die vermeintliche metrisch Besserung mit einer Textverschlechterung Hand in Hand geht Warum ist F nicht aufgefallen, daß H mit T die komische Ver wechslung von Tod und Leben (*day of mirth* 217 — *dies . . . lä causa* 169 f.) gemein hat, mit T 84 die wütende Flamme der Leiden schaft *gentle* nennt (vgl. oben Abschnitt IV); daß eine konzessiv Auffassung von *tractabilis* 439 ganz unangebracht ist (s. u.)? Wi haben hier eben Übersetzungsfehler von S selbst vor uns, der solch Versehen bei D fand und über dem engen Anschluß an den Schotte vergaß, den Römer genauer zu studieren. H war also wirklich wege ihres vielfach fehlerhaften Inhaltes einer Korrektur bedürftig; in ' ist sie zu einem Teile ausgeführt. — An all diesen Mängeln geh F vorüber, und er fährt fort, die LA von H aus T zu erklären.

VII.

«In der Hs. ist der Text oft mit, oft ohne Recht dem lateinische Original näher gebracht oder freier gestaltet» (S. 94).

a) Wörtlichere Fassung:

233/5 T *In every plume that on her body sticks .*
(A thing in dede much marvelous to heare)
As many waker eyes lurk underneath

H stellt die letzten beiden Verse um, «ohne daß ein besondere Grund hinzukäme». H lehnt sich an D 186, 24 an, wo der Zwischen satz an der entsprechenden Stelle steht:

. . . Als feill toungis, that for to tell is wondir. —

341/4 T *Thus he encounters him: oh careles wight*
Both of thy realme and of thine owne affaires;
A wifebound man now dost thou reare the walles
Of high Cartage, to build a goodly town.
H *Then thus he sayd: Thow that of highe Cartage*
Dost the foundaciouns laye, to please thie wife,
Raising on height a passing fayer citie,
But oh! for woe, thine owne things out of minde.

Nun kann man sich ja vorstellen, daß H sich dem Originale meh nähern wollte und deshalb Ts stilistisch eindrucksvollere Anordnun aufgegeben hat. Auch der Umstand, daß D 191, 20ff. die gleich Wortstellung wie H zeigt, hilft hier nicht weiter zur Entscheidung

ob T < H oder H < T herzuleiten; denn DH schließen sich eben beide enger an V an.

Hier sieht man, daß F gut getan hätte, dem Einfluß Ss etwas genauer nachzugehen; freilich bieten dazu die deutschen Bibliotheken kaum die notwendigen Hilfsmittel. Man muß bei solchem Unternehmen nicht nur prüfen, wo S'scher Stil sich in Ss Metrum zeigt, sondern, wo Ss Stil und Wortwahl sich in Werken gleichen Inhalts kundgibt, d. h. in Vergilübersetzungen, die nach S in England verfaßt worden sind.

Der erste, der nach S sich daran machte, die Aeneis ins Englische zu übertragen, war Thomas Phaer. Im Jahre 1558 erschienen von ihm: *The seven first bookes of the Eneidos of Virgill, converted in Englishe metre.* Am Schlusse der einzelnen Bücher gibt der Verfasser an, wann er die Arbeit daran angefangen und beendigt habe. Danach hat er das ganze Werk begonnen am 9. Mai 1555; am 10. Oktober desselben Jahres waren die drei ersten Bücher abgeschlossen.[1]) Vom vierten Buch heißt es: *finitum IX. Aprilis Anno 1556 . . . Opus quindecim dierum.*

Von vornherein ist anzunehmen, daß Ph seinen einzigen Vorgänger gekannt hat, ja vielleicht durch ihn überhaupt erst angeregt worden ist; allerdings schreibt er nicht in Blankversen. Ich habe nun Ph IV mit DHT verglichen und gefunden, daß Ph zu D keine deutlichen Beziehungen hat, während HTPh an einer Reihe von Stellen zusammengehen, und außerdem HPh an einzelnen. Daraus schließe ich, daß Ph eine Version von S IV gekannt hat, die unserer H verwandt ist. Wenn dieser Schluß zutreffend ist, so gewinnen wir damit einerseits ein Argument für den Zusammenhang

[1]) Mr. Herbert, First Assistant im Manuscript Department des Brit. Mus., dem ich für seine unermüdliche freundliche und kundige Unterstützung wie vielfach sonst, so auch bei vorliegender Arbeit zu herzlichstem Danke verpflichtet bin, wies mich auf Ms. Additional 36529 hin, eine neuere Erwerbung, worin Buch I—III der Ph'schen Übersetzung unter anderen, besonders von Surrey und Wyat stammenden Dichtungen, enthalten sind. Sie stellen nach Herbert (Katalog der Add. Mss.) eine ältere Version dar als der erste Druck. Ich glaube diese Annahme für das zweite Buch, das ich allein geprüft habe, bestätigen zu können. Jedenfalls hat Ms mit Ph^2 (zweiter Druck 1562) nichts zu tun. Mit Ph^1 geht Ms so vielfach zusammen, daß Ph^1 > Ms oder Ms Ph^1 < gemeinsamer Vorlage Ph stammen müssen. Beachtenswert ist, daß Ph^1 häufig die sogenannten nördlichen Plurale des Indikativs Präs. anwendet; ich habe mir sechs aus dem zweiten Buche notiert. In Ph^2 sind sie durchgängig vermieden. Ms nimmt eine Mittelstellung ein, indem es in drei Fällen mit Ph^1 übereinstimmt, in drei Fällen mit dem jüngeren Ph^2.

von B und H; denn Ph wird wohl eher den Druck als eine Handschrift von S vor sich gehabt haben. Anderseits liefert Ph den terminus ad quem (S. 82, Anm. 1).

Aus den Parallelen zu S führe ich zunächst nur eine an, um Hs zuletzt angeführte LA zu erläutern. HT 341ff. wird von Ph so wiedergegeben:

Straight unto him he steps and said: Thow now of Carthage hye
Foundations new dost lay, and doting dost thy mind applye
To please thy lusty spouse, and citye faier thou dost prepare,
Alas, and of thyne owne affayres or kingdoms hast no care.

Können diese Anklänge an H ganz zufällig sein? Muß man nicht vielmehr annehmen, daß Ph sich — bewußt oder nicht — an H angelehnt hat? —

24 T *geniall brandes*, H *bridall boundes* (*thalami taedaeque* 18). Ich sehe in H nicht eine nichtssagende Tautologie, sondern einen Schreibfehler: *bridall brandes.* Ob diese LA, oder die von T, die ältere ist, läßt sich wohl nicht entscheiden; es kommt aber auch nicht viel darauf an. —

26 T *Anne, for I graunt*
H *For I will graunt*

Hätte H wirklich T geändert, um wörtlicher zu sein (fatebor 20), so fragt man, warum sie sich dann im selben Verse vom Original durch Auslassung des Namens entfernt hat. —

729 hätte H eine unpoetische Phrase (*doest thou know or Smell — necdum sentis* 542) eingefügt und dadurch das Versmaß verschlechtert (Alexandriner!). Umgekehrt wird T durch diese beiden Mängel bewegt worden sein, H aufzugeben. —

Die nächsten Abweichungen der Hs sind wieder durch D zu erklären.

339 T *The gift and work of wealthy Didoe's hand*
H *His shininge pawle of mightie Didos gifte*
D 191, 18 *Of mychty Didois gift wrocht all his wedis.*

F selbst führt diese Parallele an. —

424 T *once borne*
H *conceaved*
D 195, 16 *Had I ane child consavit . . .*

636 T *Where as the wandring sun discendeth hence*
H *Where as the sun descendeth and declines*
D 205, 15 *Thar as the son declynis and gois down.*

829 T *giltles*
H *wailfull*
D 214, 18 *cairfull*

635 hat H *great* ausgelassen, nur versehentlich, denn der Vers wird auf diese Weise zerstört. —

In 44/5 glaubt F «die beträchtliche Änderung» nur dadurch veranlaßt, daß *despectus* deutlicher gemacht werden sollte:

T *None might the move; no, not the Libian king*
Nor yet of Tyre; Jarbas set so light

H *None might the move, Jarbas not to f[o]re,*
The Libian king despised eke by the

V 35/6 *. . aegram nulli quondam flexere mariti*
Non Libyae, non ante Tyro, despectus Jarbas

T gibt V korrekt wieder, außer daß *ante* nicht zur Geltung kommt; an der Übersetzung von *despectus* hätte H kaum Anstoß genommen. H läßt *Tyro* ganz aus, bezieht *despectus* falsch und verändert die Wortfolge unnötig. Auch an dieser Stelle kann T aus H bequemer hergeleitet werden, als umgekehrt. —

«Bisweilen wird die Periode syntaktischer gestaltet.» 21 *is* > *was* wegen Irrealis:

T *But that my mind is fixt unmoveably*
H *And but my mind war* fixt unmoveably*
D 175, 11 *Now certis, wer it nocht determyt with me*
And fixt in my mynd unmovably

«Wegen Satzverknüpfung»:

36 T *. . . My love with him; enjoye it in his grave*
H *My love which still enjoye he in his grave*
D 176, 6 *And he most keip them with him in his graif*

D H schließen das Ende der Rede syntaktisch an das Vorhergehende; T, dem Originale treuer, stellt es asyndetisch hin. —

108 T *So to begile the love cannot be told*
H *To prove if she might so beguile her love.*

T gibt *infandum* 85 wieder, H läßt es aus und behält die Form des lateinischen Satzes *(si fallere possit)* bei, aber unnötig umständlich; daran mag T Anstoß genommen haben. Mit Hs LA ist übrigens D 180, 13/14 sowie Ph zu vergleichen. —

535 habe H, sagt F, zum Schaden des Metrums dem Original entsprechend einen Satz unverknüpft am Ende stehend gewahrt:

T *That with their travaile chafed is eche pathe*
H *With their travaile chaffed ys everie pathe.*

Wie will man beweisen, daß hier nicht T aus H geändert
Vgl. D 200, 19/20:

. . . quhill every rode and went
Wox of thar ithand work hait, quhair thai went.

DT verknüpfen zwar ihren letzten Satz mit dem übrigen, ε D so lose, daß er faßt selbständig dasteht, ähnlich H. H aber h an T kaum etwas aussetzen können, wenn sie dessen Version geks hätte. Siehe auch Phs Wiedergabe unserer Stelle. —

410/11 soll H umgestellt haben und außerdem geändert, ' der ganze Passus ein Gefüge sei. Diese Begründung verstehe nicht; aber Hs Änderung

410 *If to request that enie place be lefte*]

statt

411 T *If ought be lefte that praier may availe*

hat damit sicher nichts zu tun; sie erklärt sich aus dem Orig *(siquis adhuc precibus locus* 319). —

678 ist *yleft* T keinesfalls > *forsake* H gemacht, um alle Gli von *doth* abhängen zu lassen; denn das wäre grammatisch verf Sondern *forsake* ist Part. pass. und von T durch *yleft* ersetzt, dieses Wort das Original *(ensemque relictum* 507) besser wiedergibt

Statt in 194 mit F Vermeidung einer wirksamen Ellipse i anzunehmen, kann man mit gleichem Rechte behaupten, T habe c Ellipse aus H verbessert:

T *Such lordly port in present countenaunce*
H *Such lordly port in countinance doth show.*

Und der Grund für Ts Änderung könnte außerdem sein, da 193 *(So fresh and lustie did Aeneas seme)* die Konstruktion ! analog ist wie 194 H, so daß ein unkünstlerischer Parallelismus ergab; auch sind in H die Verba *did seme*, *doth show* ungesc gewählt und unnötig im Tempus geschieden. Alles in allem l daher H eine tadellose Stelle in höchst tadelnswerter Weise verände

Daß schließlich in rhetorischer Absicht 6 T *pictures form form of face*, und möglicherweise auch T 349f.:

What framest thou, or on what hope thy tyme
In idlenes dost waste in Affrick land

verändert worden sei zu H:

Whi buildest thou or by what hope th[y time]*
In idlenes thus wastes . .

glaube ich nicht. In 6 kann die dem lateinischen Texte treuere LA auch die ältere sein; und in dem andern Falle erklärt sich H wieder aus D. Vgl. hier 191, 28ff.:

Quhat beildis thou heir in Liby or Cartage
Or to quhat fyne or beleif takis on hand
To waist thi tyme into this fremmyt land?

So bliebe von allen F'schen Beispielen in dieser Rubrik nur eines:

871 T *it wold* > *did permitt*

Aber da Hs Änderung dem Originale im selben Verse, in dem sie sich ihm nähert, auch ferner rückt (*destenies* T, *destenie* H; fata 651), so kann sie nichts beweisen. —

Ebenso leicht lassen sich die folgenden Beispiele «freierer Gestaltung» anfechten.

b) 152 T *And whiles the winges of youth do swarm about*

soll von H ausgelassen sein, «weil das stilistische Bild mißglückt ist». Davon kann nicht die Rede sein. Auch daß nur der Schreiber den Vers vergessen habe, ist nicht denkbar; F selbst lehnt das ab, obwohl 152 und 153 mit *and whiles* beginnen, und obwohl, wie ich hinzusetze, 152 und 153 mit *about* schließen. H hatte den Vers 152 von Anfang an nicht und 153 ist in T später geändert worden, um nicht zwei Verse mit dem gleichen Ausgang sich folgen zu lassen. 153 lautet in H:

And whiles the range doth sett the groves about

Aber T:

And whiles they range to overset the groves

T hat also aus *range* ein Verb gemacht. Die LA von H ist durch Vergleich mit D 182, 20ff. verständlich:

Quhen that the rangis and the faid on breid
Dynnis throw the gravis, sersing the woddis wyde
And setis sett the glen on every syde

Wie man sieht, bietet D keine genaue Entsprechung dessen, was T 152 sagt, und so erklärt sich, daß dieser Vers in H nicht vorhanden ist. —

54 T *a desert realme forthrust* soll zu H *the desert realme of Scythe* gewandelt sein, um «das seltene Partizip» zu vermeiden. Was ein solches Partizip hier bedeuten sollte, ist mir unverständlich. *forthrust* ist bei T druckfehlerhaft in ein Wort zusammengeflossen statt

zweier: *for thrust. thrust* ist eine alte Nebenform von *thirst* «Durst», und *for thrust* heißt: «des Durstes wegen». Es gibt tadellos den Ablativus causae wieder, den das Original hier hat (*deserta siti regio* 42). Auch D faßt *siti* richtig auf und gibt die Stelle korrekt wieder (177, 3/4):

And zondir the desert regioun alswa
Ay full of thrist in burnand Libia.

Die LA von H stammt entweder aus D (Libia), oder H hat flüchtig *siti* als *Scythae* verlesen; daran, daß H *siti* V, *thrist* D nicht korrekt wiedergab, mag T Anstoß genommen haben. —

561 «Zutat, um stärker zu sein und gleiches Tempus zu wahren». Über diese Stelle wird in Abschnitt X gehandelt. —

227 T *stayeth* ist korrekt, H *percing* falsch; ich nehme daher an, daß auch hier H > T geworden ist. —

208 T *eke the Troians*, H *scattred Tr.* Der Verfasser von H wird die Stelle: *Th'assembles scattered the mistes shall cloke* (156) im Sinne gehabt haben. Aber da sich das Original hier nicht wiederholt, kann T H verbessert haben. —

483 ist wieder durch D zu erläutern:

T *Mindes he our teares?* . . .
H *Shed he one teare?* . . .
D 198, 11 *Quhiddir gif, for reuth, he furth zet anes ane teir?* —

17 T *be*, H *seem*; aber F sagt selbst, daß dies eine unschöne Tautologie zu *think* 16 ergibt; also wohl: H > T. —

437 T *For present purpose somwhat shal I say*
H *It is not great the thing that I requyer.*

Die törichte LA von H ist gewiß nicht aus der tadellosen von T herzuleiten, sondern umgekehrt. Entweder hat H im Original (*pro re pauca loquar* 337) *pauca* auf *re* bezogen (!), oder sie hat D 196, 2 seltsam mißverstanden:

As the matter requiris, a litill heris.

Wenn H das Komma hierin nicht beachtete, so konnte sie auch zu der Idee kommen, es handele sich für Aeneas nur um eine Kleinigkeit. Da H D *requyer* — *requiris* haben, so vermute ich, daß H sich an D gehalten hat. —

Daß 376 H *change of thinges* logischer sei als T *cause of change*, kann ich nicht finden; es handelt sich doch um den Grund, der für die neue Lage vorgeschützt werden soll, nicht um die veränderte Lage selbst. —

625 T *sitting*, H *seking*. Hierüber spreche ich in Abschnitt X.

779 H *greene seas* ist nicht anschaulicher als *blew seas* T; hier kann T wegen *caerula* 583 geändert haben. —

525 T *rigged ships*, H *charged ships*. Hier fragt F, was der Grund der Änderung in H gewesen sein könne, und meint, *rigged* sollte vielleicht als ein nicht alltägliches Wort vermieden werden. Aber H meidet seltene oder altertümliche Worte nicht prinzipiell (44 *to f[o]re*, 334 *tofore**; *mary* 84, *till* 149). Anderseits ist *rigged* in der Sprache der Seeleute kein seltenes Wort, und an unserer Stelle ist es plastischer als das blasse *charged*, wenn auch das Original (*celsas* 397) nicht genau damit übersetzt wird. Also dürfte auch hier T jünger sein. —

«Mit Rücksicht auf Periode»:

185 T *Repairing eft and furnishing her quire*
H *For to repayer and furnish new her quire*

H ist ungeschickt, weil auch in 184 ein Infinitiv mit *to* steht; *furnish new* ist umständlich. —

377/9 ist der Zwischensatz in H nicht besser eingeschoben; außerdem entfernt sich H durch Auslassung von *good [Dido]* vom Original, *optima* 291. Vgl. zu dieser Stelle auch Abschnitt X. —

873 hat H nicht einen Alexandriner riskiert, um eine im Englischen ganz gewöhnliche Erscheinung — Ellipse des akkusativischen Relativs — zu vermeiden; sondern T hat den zu langen Vers, dessen Bau durch D beeinflußt ist, gemäß jener häufigen syntaktischen Tatsache verkürzt:

D 216, 19/20 *Thus lang I leiffit haif and now is spent*
The terme of lif that fortoun has me lent.

Vgl. übrigens, was zu 699 in Abschnitt V, d gesagt wurde. —

135 braucht *strive* T nicht wegen Alliteration zu *live* H verändert zu sein; T kann *strive* wegen des Originals (*contendere* 108) eingesetzt haben.

Endlich: «211/2 ist geändert, weil diese Verse den Versen 157/8 ganz ähnlich sind; aber zum Nachteil, denn die Wiederholung ist beabsichtigt». Das ist unrichtig.

157/8 T *Dido a cave, the Troyan prince the same*
Shall enter to . . .
211/2 T *Dido a den, the Troyan prince the same Chaunced upon*

Wie man sieht, sind sich beide Stellen in T nicht ganz ähnlich; H müßte also einen anderen Grund haben zu ihrer Abweichung:

211/2 H *Quene Dido with the Troyan prince alone*
Chanst on a den

Im Original heißt es:

Speluncam Dido dux et Troianus eandem
Deveniunt (165f.).

In H fällt auf: *Quene*, und die Nichtbeachtung von *eandem* (T: *the same*), *alone* statt dessen ist schwach. Beide Besonderheiten finden sich bei D 185, 22/23

Within a cave is enterit Dido queyn
And eik the Troiane duke, all thaim allane.

Daß H und T in 157/8 *eandem* richtig wiedergeben und *Quene* nicht haben, dürfte sich auch aus D erklären:

182, 28ff. *Dido and eik the Troiane duke full rycht*
Alanerlie, bot be thaim selfin twane
Togiddir sall entir in ane caif of stane.

Auch dieses Beispiel scheint mir auf eine Reihe D > H > T zu weisen. —

Zu guter Letzt handelt F (S. 96f.) noch über Hs Abweichungen von T «ohne Rücksicht auf das lateinische Original».

c) 299f. T *The towers yet of Rome, being his sire,*
Doth he envie to yong Ascanius?
H *The turrets yet of Rome doth he envy*
That is the father of Ascanius?

«Bei T ist 299 *being his sire* in unbeholfener Art auf das erst zu Ende von 300 folgende *Ascanius* bezogen; dieser Fehler ist mit Recht vom Verfasser der Hs verbessert; längere Wiedergabe von *pater* (*Ascanione pater Romanas invidet arces* 234) ist erforderlich, damit der Satz am Ende des Verses schließt». — Zunächst ist H nicht besser als T, denn sie läßt das Objekt zum Verbum *envy* aus. Ferner aber ist H leicht aus D 189, 29f. herzuleiten:

ȝit than the fadir aucht na wise to invy
That Ascanius bruke Romis senȝeory.

Hierin ist *fadir* etwas isoliert. H machte daher aus dem Wort einen Satz und brachte den mit *Ascanius* in einen Vers, aber dabei war

das Dativobjekt zu *envy* ebensowenig ausgedrückt, wie bei D (D H haben ferner gemeinsam das Verb am Versende). Dies konnte der Grund sein für Ts Änderung, die ich nicht viel unbeholfener finden kann, als die LA von H. —

886 T *a*, H *the*; nur von einem Schwert ist die Rede, das vorher bestimmt beschrieben ist. Man braucht nur einen Fehler in T oder einer von Ts Vorlagen anzunehmen. —

580 «ist in der Hs das konzessive Verhältnis von *tractabilis* klarer»:

T [*ne yet to any wordes*]
He can be framed with gentle minde to yelde
H *He harknys, though that he war milde of kynde.*

Nach meiner Auffassung des Originals (. . *aut voces ullas tractabilis audit* 439) ist *tractabilis* nicht konzessiv gemeint: keine Worte hört Aeneas so an, daß er sich dadurch (in seinem Entschlusse) beugen ließe. — H hat die irrige Interpretation von D 202, 29 übernommen:

Thocht he of nature was tretable and curtes. —

Über 196/8 habe ich schon Abschnitt V, Anfang, bemerkt, daß F, wie auch die früheren Editoren, m. E. *rose* mißverstanden hat; ich fasse es als Schreibung von *rooes* H, [*rais* D]. Dieser Vers scheidet also aus. —

121 «will der Bearbeiter nicht *gan* ohne *to* konstruieren» (wie auch 4): > *did* (*gan to* 4). Warum hat er sich aber z. B. 164, 165, 206, 243, 382, 666, 710, 749, 942 nicht eben so verhalten? Und warum hat er 431 eine Konstruktion mit *gan* ohne *to* neu eingeführt: *furth gan he cast**? —

48 «ist eine unlogische Partizipialkonstruktion umgangen; wieder leidet das Metrum»:

T *Wilt thou also gainstand thy liked love?*
H *Wilt thou also withstand the love that likes the?*

Liked ist nicht unlogisch; es gibt *placito* 38 genau wieder. Daß das Versmaß leide, kann ich nach dem, was ich über Hs Verskunst bereits gesagt habe, nicht zugeben. D 176, 25 *Againe this likand luif* steht H fern, braucht aber auch T nicht beeinflußt zu haben. Dagegen vergleicht sich H der Wiedergabe bei Ph: *Whan love that likes you* . . . Und diese Ähnlichkeit braucht nicht zufällig zu sein. —

Über 40 T *alone* > H *all sole*, 69 T *mind* > H *heart* k man streiten; viel Gewicht ist jedenfalls nicht auf diese Divergen zu legen. —

616 «hat der Bearbeiter die Konstruktion von *to wend* n für gut befunden; derselbe Grund liegt 116 vor, hier aber wird Vers verunziert». 116 muß ein falsches Zitat sein; 616 hat v leicht H nichts an der Konstruktion von *to wend* geändert:

T [*left alone*] *Uncompanied, great voyages to wende*
H [*left alone*] *Unwaited on great voyages to wende.*

Ich mache Pause nach *on*. —

«Altertümliche Wörter werden verschmäht: 334 (vgl. auch ' her 264) und vor allem 581 *the Werdes* > *Destenie*; dabei v aber das Metrum schlechter.» Ich habe schon unter b) darauf gewiesen, daß H wie T altertümliche Wörter bietet, daß 334 H n von T abweicht (to fore); außerdem glaube ich an meine Konjel zu 44 *to fere* > *to fore*. — *Werdes* kann von T statt des farbl *Destenie* H eingesetzt sein. Wenn eben T altertümliche Wörte n verschmäht, so kann T auch solche einführen, wo H gewöhnlicl oder weniger eindrucksvolle bietet. —

257/9 ist die Anapher in H nicht neu, sondern beruht auf lehnung an D und ist von Ph nachgeahmt. Vergleiche

D 187, 31 ff. *Within his large realmis huge and braid*
Ane hundreth templis to Jupiter he maid,
Ane hundreth altaris, quharin the walkrife fyre
He dedicate . .

Ph *A hundred temples huge about his kingdoms wide of fame,*
A hundred altars hie to Jove he kept with waking fyers.

H *An hundred temples in his realme he buylte,*
An hundred aulters kepte with waker fyer.

Durch das Original (199 f. *Templa Jovi centum . . . Cen aras posuit . . .*) wird die Übereinstimmung von DHPh wohl n veranlaßt sein. —

692/3 «Anakoluth umgangen». Aber erstens ist hier in T l Anakoluth, zweitens macht H einen guten Vers schlecht (s. ober b), drittens bietet H die weniger gute Übersetzung. — 864 T *ward wards* > H *inner wards.* Aber T ist gewiß nur Druckfeh wenn nicht, so hat H ihre LA aus D 216, 7 *innar wardis.*

VIII.

Hiermit sind die meisten der F'schen Argumente besprochen; ich hoffe, gezeigt zu haben, daß sie entweder irrelevant oder widerlegbar sind. Nunmehr verzeichne ich die Parallelen aus D zu H, soweit sie nicht schon im Vorangehenden verwertet worden sind.

D 175, 9	*How huge battelis, be him eschewit, tald he*
H 20	*What battailes eke atchived did he tell*
T	*What battailes eke atchived did he recount*

D 176, 2	*Or I becum sa schamfull wrechit wycht*
H 34	*Or I thee staine, shamefastnes, or thy lawes*
T	*Ere I thee staine, shamefastnes, or thy lawes*

In D, wie in H, geht *or* voran (175, 28) und folgt (176, 4).

D 179, 3 ff. *O walaway! of spamen and divinis*
The blind myndis quhilkis na way diffynis
The force nor strenth of luif with his hard bandis!
Quhat awalit thir sacrifise or offerandis?
H 82 f. *Ay me! unskilfull mindes of prophesy!*
Alas blind mindes of prophetes what avayle?

T hat diesen zweiten Vers von H nicht; die Parallele aus D widerlegt Fs Behauptung (S. 94), der Bearbeiter habe 82 aus der Vorlage abgeschrieben, dann, um ihn 83 gleich zu gestalten, in veränderter Form nochmals gebracht und nun vergessen, den ersten zu streichen. H schöpfte aus D, verkürzte dessen breite Wiedergabe in vier Versen auf zwei, aber ungeschickt; daher Streichung von 82a in T.

D 182, 18	*To-morrow*
H 150	*The morrow*
T	*To-morne.*

D 183, 15	[*Noblis*] . . *The quene awatis*
H 171	. . *did ther Quene awaite*
T	. . *did on the Quene attend*

D 184, 13	*The peple of Crete*
H 186	*The Cretians*
T	*The Candians*

D 188, 21	*a litil village*
H 272	*a village*
T	*a citie*

D 189, 1	*and in vane hallowis thi name*
H 279	*and hallowe rumors vaine*
T	*and folow rumors vaine.*

D 191, 5 *the child Cillenyus*
H 332 *The Cylen child*
T *Cillene's chield*

D 191, 12 *and garrand beild new lugeingis besyly*
H 335 *and rearinge byldinges new*
T *arering lodges new*

D 192, 14 *And that sweit contre*
H 363 *And that sweet land*
T *And the sweet land*

D 193, 19 *espyis*
H 384 *foresees*
T *foresaw*

D 193, 29 *Quhen every thrid ȝeir . . .*
H 391 *When the wonted third yeres sacrifice*
T *And when . . .*

D 194, 3/4, H 396 *flycht, flight*; T *fault.*

D 196, 15 *Raparal with my handis agane thair wallis*
H 447 *Ther walles againe unto the vanquished*
T *The walles againe unto the(e) vanquished*

D 196. 32 *schaddow*
H 458 *shadowe*
T *shadowes*

D 197, 4 *his feirfull ymage doith me agast*
H 461 *. . doth feare and advise me*
T *. . doth fray me and advise*

D 197, 5 *And in lyk wise the child Ascaneus*
H 462 *And wronged hed by me of my deare sonne*
T *The wronged hed . . .*

D 197, 24 *woman of Phenicia*
H 453 *of Phenis land*
T *Phenician borne*

D 198, 15ff. *Now, now nothir gretest Juno . . .*
Nor . . hie Jupiter with just ene
Has our quarrell considderit
H 486 *Juno ne Jove with just eyes this beheld*
T *Juno nor Jove with just eyes this beholds.*

D 198, 17 *For noquhare now faith nor lawte is fund*
H 487 *Faith is no where, no suerte is to be founde*
T *Faith is no where in suretie to be founde.*

D 198, 28 *Sa feirfull charge and command on this wise*
H 496 *This dreadfull charge . .*
T *The dreadfull charge*

D 199, 29 *sorrow*
H 519 *sorowe*
T *sorows*

D 201, 25 *And als his secretis unto the reveill*
H 553/4 *thee alone* (= T)
He reverenced, and eke . . tolde
T *He reverenced, thee eke . . tolde.*

D 203, 20 *That all for nocht the teris war furth ȝet*
H 593 f. *for nought The teares were shed*
T *in vaine The teares were shed*

D 207, 6 *Bot quhen the greit bing was upbeildit well . .* | *the queene*
H 673 *But the Quene, when the stocke was reared up*
T 672 [*She put her will in ure*]. *But then the Quene*

D 207, 21 *figuris*
H 686 *figures*
T *faces*

D 208, 7 *Or persavis luifaris inequhale of behest*
H 700 *Of lovers true unequall in behest*
T *Of lovers' hartes, not moved with love alike*

D 211, 1 *certanlie determit for to de*
H 756 *Certain of death*
T *Determd to dye*

D 211, 9 *All the cost belive of flambis scald*
H 759 [*The blasyng brondes*], *the shore skalt all with flame*
T [*The blasyng brondes*], *the shore all spred with flame*

D 211, 29 *Scherand swerd*
H 774 *raser sword*
T *glistering sword*

D 211, 32 *Thai hurll away, ankeris wphint and raif*
H 777 *All thing in haste they refte and forth they whorle*
T *All thing in haste they cast and forth they whorle*

D 212, 8 *the . . greking of the day*
H 782 *the creking day*
T *the peping day*

D 216, 3 *ene*
H 861 *eien*
T *eyes*

D 217, 31 *ruschis*
H 898 *rusheth*
T *rushed*

D 218, 29	*And scho agane, Dido*
H 917	*And Dido striveth*
T	*But Dido striveth*
D 218, 31	*the grislie wound*
H 919	*the fixed wound*
T	*that fixed wound*

D 219, 13; H 929; D 219, 29; H 942 *naturall*; T *kindly*

In diesen 40 Parallelstellen zu H kommen nun noch einige, die erst im XI. Abschnitt behandelt werden. Zählen wir die schon in früheren Teilen dieser Abhandlung herangezogenen D-Parallelen hinzu, so erhalten wir an 70 Fälle, in denen H sich an D anschließt. Nehmen wir dazu die Beispiele, wo H gemeinsam mit T aus D geflossen ist,[1] so ergibt sich, daß H an nicht weniger als rund 130 Stellen durch die schottische Vorlage beeinflußt worden ist. Dagegen stimmt T mit D gegen H nur an ganz wenigen Stellen überein; hier darf man H als jünger betrachten (54 und 58 vgl. VIIb und Vc; 927 XI, 939 X; vielleicht 827 XI). —

IX.

Weiter gebe ich eine Liste von Parallelen aus H und T z Ph. Da sich nach der alphabetischen Paginierung des alten Druckes unbequem zitieren läßt, die Stellen sich auch leicht auffinden lassen, so habe ich von Verweisen auf die betr. Seite absehen zu dürfen geglaubt. Wo H T gemeinsam an Ph anklingen, wird die Abkürzung S gebraucht.

1. S ∾ Ph:

S 5/7 endigen *brest* : *rest*; ebenso Ph 5/6.

S 10/11	. . *O sister Anne, what dreames* *Be these, that* . . *thus*
Ph	*Dear sister Anne, what dreames be these that thus*
S 28	*This onely man hath made my sences bend*
Ph	*This only man hath bent my hart.*
S 33	*to the pale gostes of hel and darknes deepe*
Ph	*to hell beneth in darknes depe, with ghosts and furies blake.*
S 74	. . *and to Juno chiefe*
Ph	. . *and to Juno chiefe*
S 102	. . *starres provoked unto sleepe*
Ph	. . *starres do* . . *provoke to rest.*

[1]) Ich beschränke mich dabei auf die Zusammenstellung von Nott, die gewiß eben so lückenhaft ist wie seine Liste von D-Parallelen zum zweiten Buche.

S 137 *But destenies I dout*
Ph *But destnyes makes me doubt*

S 141 *Thou art his wife*
Ph *Thou art his wife*

S 181 *Aeneas eke* beginnt den Vers; ebenso Ph.

T 363 *astoined sore With* [H *By*]
Ph *Astoynyd with*

S 408 *If I of thee deserved ever well*
Ph *If ever well deservyd I of thee*

T 477 *ne Goddesse was thy dam*
H *thie dame ne goddes was*
Ph *No goddesse never was thy dame*

S 545 *Leave anything untried*
Ph *. . nothing will she leave untried*

S 567 *That he betraied*
Ph *which he has now betraied*

S 571 *and respite eke*
Ph *and respit*

S 633 *Sister rejoyce! for I have found the way*
Ph *Lo, sister, now reioyce with me, for I have found a way*

S 738 *these mischiefes first*
Ph *this mischief fyrst*

S 759 *The blasyng brondes*
Ph *and blasynge brondes*

S 762 *full of change*
Ph *full of change*

S 897 *with nailes gan teare her face*
Ph *with nailes her face she tare*

S 902 *What shall I first complaine, forsaken . .*
Ph *What shuld I now forsaken furst complain . .*

2. H ∾ Ph:

H 30 [*Now* T] *feelingly I tast the steppes of mine old flame.*
Ph *I know the steppes of old, I feel the flames of former love*

H 108 *To prove, if she might so beguile her love*
T *So to begile her love cannot be told*
Ph *. . if happely so she might*

H 171 *did on ther Quene awaite*
T *did on the Quene attend*
Ph *await the Quene*

H 473/4	*With waiward looke . . (=T)*
	With roling eyes
T	*And roling eyes*
Ph	*with loking glomme,*
	with rollyng here and there her eyes
H 483	*Shedd he one teare or ever moved his eyen?*
T	*Mindes he our teares or ever moved his eyen?*
Ph	*Did he lament my teares; did ones his eyes on water wepe?*
H 535	*With their travaile chaffed ys every pathe*
T	*That with their travaile chaffed ys eche pathe*
Ph	*The waies are worn with weight, and every pathe of labour swetes*
H 890	*wailing — lamenting*
T	*wailing — shril yelling*
Ph	*lamenting — wailing*
H 892	*or auncient Tyre*
T	*or th' ancient town of Tyre*
Ph	*or auncient Tyre*

Dazu kommen die drei schon vorher angeführten Parallelen, so daß S und Ph an 21, H und Ph an 11 Stellen eine Beziehung zeigen.[1])

X.

Wir kommen jetzt zu der Frage, wie sich H und T zu Pl, der italienischen Vorlage, verhalten. Daß der englische Dichter das Werk des B. C. Picholomini kannte, ist nicht zu bezweifeln: stand doch Hippolitos Übertragung, an die er sich im zweiten Buche eng anlehnte, in jenem Sammelbande, der auch Pls Beitrag enthielt und schon mindestens zwei Auflagen erlebt hatte, als S seine Übersetzungsarbeit schuf. Es war also fast selbstverständlich, daß er auch einen Blick in die italienische Wiedergabe von IV warf. Die folgende Liste soll nun die von vornherein naheliegende Vermutung bestätigen, daß Pl von S auch tatsächlich benutzt worden ist; und weiter wird sich zeigen, daß nicht T Spuren dieses Einflusses zeigt, sondern H, die ältere Version. Wie sollte auch ein «Bearbeiter» dazu kommen, nachträglich Anklänge hineinzubringen, nachdem der ursprüngliche Verfasser, d. h. nach Fs Standpunkt der Verfasser von T, sich von ihnen freigehalten hatte? —

[1]) Auch H 447, 832 klingen gegen T an Ph an; leider kann ich die in meinem Manuskript ausgelassenen Verse des Ph'schen Originals in London hier nicht mehr nachtragen. (Berlin, 16. Dezember 1904.)

1. S ∾ Pl:

T 457 *Lefull | is eeke | for us straunge realmes to seeke*
H *it is*
Pl 10b *e a noi*
Lecito è ricercar gli strani regni

Vgl. V 350 *Et nos fas extera quaerere regna*
D 197, 29 f. *Or is it nocht als lesum and ganand*
That fynalie we seik that uncouth land?

S 471 *Against my wil to Italie I go*
Pl 10b *Non per mia voglia Italia seguo*
V 361 *Italiam non sponte sequor*
D 197, 18 *Sen I seik nocht to Itail with fre will*

VD weichen in der Wortstellung voneinander ab.

S 880 *But let us die, for thus and in this sort*
It liketh us to seeke the shadowes darck
Pl 18b *Ma pur moriamo, dice, in questa in questa*
Guisa mi giova andar ne l'ombre oscure

SPl brauchen zwei Zeilen, VD nur eine:

V 660 *Sed moriamur ait, sic sic iuvat ire sub umbras*
D 217, 5 *ȝa thus thus likis us to sterf and depart*

2. H ∾ Pl:

H 289 *Swift through the skies see thow these words | reporte |*
T *convey*
Pl 7b . . *e per l'aria questi voci apporta*

D weicht ab, V *defer* 226.

H 290 ff. *His faire mother behight him not to us*
Such one to be, ne therefore twyse him saved
From Grekish arms; but [T *such a one*
As mete might seme great] *Italie to rule,*
Dredfull in arms, charged with seigniorie . .

Mit der LA von H vergleiche man:

Pl 7b *Non cipromesse già la bella madre*
Ch'ei tal esser dovesse: onde due volte
Ella da l'armi greche lo difende
Ma ch'egli Italia d'alti imperii colma
Fra gran strepito d'armi reggerebbe

H 377 ff. *And that he wold, when Dido least foreknew*
Or did suspect so great a love could break,
Awaite a time to speke therof most meete . .
Pl 9a *Dice ch'intanto egli le vie tentando*
Andra, mentre ch'a Dido è il fatto ascoso
E che si tronchi tanto amor non spera,
E prendera al parlar tempo men duro

PlH lassen Dido ohne Epitheton, gegen VDT (*optima* 291; *maist honorable* 193, 12; *good*). —

H 410 *If to request that enie place be lefte*
T 411 *If ought be left that praier may availe*
Pl 9b *E si i preghi hanno anco in te loco*

Also VPlH gegen DT (vgl. VIIb). Doch können H und Pl sich unabhängig an V gehalten haben.

H 453 *If Cartage turrettes thee of Phenisland*
T *Phenician borne*
Pl 10b *Se Cartagin hora*
E de la citta Libia l'aspetto,
E pur sei di Phenicia, ti ritiene

D 196, 24 (s. VIII) klingt auch an H an; ihr kann D und Pl vorgeschwebt haben.

H 487 *faith is no where, no suerte is to be founde*
T *faith is no where in suretie to be founde*

D 198, 17 (s. VIII) ähnelt H in der Konstruktion, vom Original (*nusquam tuda fides* 373 entfernen sich beide gleichmäßig. Die Worte *faith*, *suretie* haben HT nur mit Pl gemeinsam:

11a *Alcuna sicurtade al mondo*
La fe non trova

T ist sachlich korrekter, die LA von H könnte aus Mißverständnis des italienischen Textes hervorgegangen sein. —

H 561 *Nor cynders of his father Anchises*
Disturbed | ne pulled | out of his sepulture
T *have.*

Ne pulled steht in H über durchstrichenem *aye*; vgl. Anhang II.

Pl 12b *Ne l'cener del suo padre Anchise o l'ombre*
Trassi fuor del sepolcro
H 575 f. *Which . . with heapes I shall*
Leave by my death | well rendred | unto thee
Pl 12b *e io morendo*
Poi te ne rendero larga mercede
T *redoubled*

H 621 ff. *Or like Orestes*
That seking found within the temple's porche
The uglie furies his slaughter to revenge

V *sedent* 473, D *sittand* 204, 33, T *sitting*.

Pl 13b *O come Oreste d'Agamenon figlio . . .;*
Seggon le furie al limitare intanto
Vendicatrici del suo crudo errore

H 641 ff. *Of the Hesperian sisters temple old*
The [w]arden that gives the dragon foode
That on the tree preserves the holy fruit

Vgl. V b.

Pl 14a *quella*
Che de le Ninfe hesperie il tempio guarda
e ch'al dragon portava le vivande
e ne l'arbor servava i sacri rami

H 853/5 *for the sacrifice*
That I to Pluto have begonne | I mynde
For | to performe and give end to these cares
T *my mind Is*
Pl 18a *ch'a lo stigio Giove*
I sacrificii incominciati intendo
Porre ad effetto, e fin dare a gli affanni

H 938/43 *This heare, qd she, to Pluto consecrate*
I do bereave and eke the sprite unloose
From this body. And when she had thus said,
With her right hand she cut the heare in twaine:
And therwithal the naturall heat gan quench
And into wind forthwith the life resolve

T weicht besonders 939 ab:

Commanded I reve and the sprite unloose

Hier folgt T dem Originale (*iussa* 703) und — wohl eher zufällig —

D 219, 24 *I am commandit, quod she, and I man . . .*

H dagegen stimmt zu Pl 19b. Ich setze die ganze Stelle her, um eine Vorstellung von der großen Ähnlichkeit zwischen Ss und Pls Weise zu geben:

Io questo
Sacrato a Pluton mando, e te da questo
Corpo disciolgo. Cosi dice, et sega
Co la man destra il crine, e'l calor tutto
Cadde in un punto, e in vento anda la vita

H stimmt demnach an 12 Stellen mit Pl überein, T mit Pl an nur 3. An einer vierten Stelle, die TPl im Einklang zeigt, vermögen wir mit Hilfe der italienischen Vorlage die LA von H als bloßen Schreibfehler zu erkennen.

T 396 . . *to cover such a fault etc.*
H . . *to color* such a flight*
V 305 f. *dissimulare . . tantum . . nefas*
D 194, 3/4 *with dissimulance . . haif hid sa fals a flycht*
Pl 9 b *Perfido, ancor hai di coprir sperato*
Si ingiusto fallo . .

Hieraus dürfte hervorgehen, daß *color* H nur für *cover* verschrie ist, was ja bei der Ähnlichkeit beider Wortgestalten sehr le passieren konnte. —

Ich muß es den Romanisten überlassen, im einzelnen die Ü einstimmungen zwischen H und Pl noch weiter zu untersuchen; zweifle nicht, daß die von mir angeführten Parallelen sich le vermehren ließen. So viel ist aber für mich schon durch die kl Auswahl bewiesen: S hat Pl in der ursprünglichen Gestalt des vie Buches benutzt (H); die jüngere Version hat die Anklänge an Italiener fast durchgängig wieder beseitigt, vor allem mit Rücks auf das Original.

XI.

Wenn man durch alles Vorangegangene noch nicht davon ü zeugt sein sollte, daß H den älteren Text bietet, und wenn man wahrscheinlich halten wollte, daß die Übereinstimmungen mit D. Ph erst sekundär in die durch Hs vertretene Version eingef worden sind, so dürften einige im folgenden anzuführende Stelle H entscheidend sprechen.

H 211/2 *Quene Dido with the Troyan prince alone*
Chanst on a den
D 185, 22 f. *Within a cave is enterit Dido queyn*
And eik the Troiane duke, all thaim allane (s. VII b).

H 216 *wayled;* T *yelled*; D 185, 30 *murning nymphis.*

H 225 *gethers strength*; T *gathers force*; D 186, 12 *hir strenth incressi*

H 234/5 befolgt die Satzfolge von D 186, 24; s. VII a.

H 217 *Aye me, this was the foremost day of mirth*
D 185, 31 *This was the foremost day of hir glaidnes;* s. V d.

Die Verse HT 209—253 haben in D[1] (dem ersten Druck D, 1553) keine Entsprechung. Die ganze Episode ist vielmehr (übergangen (*«probably from a sense of property»*, Small II, : Zufällig kann H hier nicht mit D zusammengetroffen sein; also l H hier nur auf D'sche Handschriften zurückgehen. Es leuchtet ein, daß niemand als Surrey selbst nach der handschriftliche

Überlieferung Ss Werk gestaltet haben wird. Wäre H wirklich nur eine Bearbeitung, so hätte sich der Bearbeiter mehr Mühe gegeben als der Verfasser, hätte alte Drucke und alte Handschriften herangeholt und mit ihrer Hilfe einen Text hergestellt, der mit wirklicher Gewandtheit das Gute der Vorlage wegläßt und Geringeres an die Stelle setzt, und wo er Quellenstudien verrät, unselbständig ist. — Die Beobachtung, das H der handschriftlichen D-Tradition nahesteht, läßt sich noch weiter stützen.

1. Von Douglas-Hss. haben wir (einschließlich des Druckes): CRELBD¹; davon scheiden zunächst LB aus, weil erst 1545/6 und 1547 geschrieben, ferner E (für unsere Zwecke; an sich ist es die beste Hs.). Denn wo E und D¹ abweichen, geht D¹ in der Regel mit HT zusammen, zum Teil auch CR. Also kommt als Vorlage von S eine Textklasse D¹CR in Betracht. Bezeichnet man nun mit D² solche Lesarten dieser Klasse, die von D¹ divergieren, so finden sich zwei Fälle, in denen D¹T — D²H resp. D¹D²H und T sich gegenüberstehen:

D¹ 93b *ruschit*, T 898 *rushed;* H *rusheth*, D² *ruschis*.
D¹ 92a D² H 861 *ene (eyen);* T *eyes*.

Nun will ich zwar das Walten des Zufalls nicht gänzlich für ausgeschlossen halten; jedoch angesichts der sicheren Fälle, wo H D² gegen D¹ gehen, darf man in den zuletzt angeführten eine willkommene Bestätigung sehen. —

2. Zwei weitere Beispiele zeigen H (und danach T) im Einklang mit D² gegen D¹. — H 795 *Hath thee beset a froward destenie* (von T unverändert übernommen) hat in D¹ kein Equivalent. Aber in D² lautet es: *Now art thou hit with frawart weirdis unkynd* (D 213, 2). HT scheinen durch D² an dieser Stelle beeinflußt; das lateinische Original (596 *facta impia*) legte «*froward destenie*» nicht nahe. — S hat diesen Ausdruck, in Anlehnung an D 83, 15 *frawart destany*, auch in II 326. Dies wird auch der Grund sein, warum H 795 nicht *weirdis* beibehielt. — Übrigens fragt man sich, warum T, wenn älter, nicht den altertümlichen Ausdruck von D übernahm, wie es ja 581 *The Werdes* gegen H *Destenie* bietet. Dies deutet auch darauf, daß für 795 T auf H fußt, und danach ist dann auch 581 zu beurteilen; s. VIIc. —

H 562f. *his eares So hard for to intreat* (T 563 *to overtreate*) D¹ (202, 4) *uncredyble*, D²: *untretable*. H hat also auch hier nicht aus D¹ geschöpft, sondern aus der handschriftlichen Tradition. —

Ich füge hier noch einige Lesarten von H an, deren Priorität gegenüber den entsprechenden von T nicht ohne weiteres einleuchtet:

T 329 [*the foule*] *flyes sweping by the sea*
H [*the foule*] *flyes swymming by the sea.*

Das Partizip gibt lateinisch *humilis* 255 wieder. Die treffendste Übersetzung würde sein: *skimming*; denn es ist ja von einem ganz besonderen Vogel (gr. λάρος) die Rede, dessen Eigentümlichkeit ist, an der Oberfläche des Meeres hinzustreichen. Warum hat nun weder T noch H dies Wort? Ich nehme an, *swymming* H ist ein bloßer Schreibfehler (von Hs. H oder Version H) für *skymming*. Tatsächlich bietet D 191, 3 *skummand the fludis law*. H hat diese Stelle gewiß eben so gekannt, wie Dutzende von anderen, die sie dem schottischen Vorbild entnommen hat. Weiter halte ich für möglich, daß T die LA von H, weil sie töricht ist, hat verbessern wollen. Statt aber das nächstliegende, *skimming*, zu wählen, behielt es den Anlaut sw bei, vielleicht veranlaßt durch das denselben Vers beginnende *swarming*. — Eine ferner liegende Möglichkeit scheint mir, daß H *swymming* für *sweping* verschrieben haben könnte. —

V 664, 5 *ensemque cruore*
spumantem sparsasque manus.

H 887* *The broyling blood and hands with gore Imbrwdd*
T *The blade embrued and hands besprent with gore.*

Ob T oder H hier älter ist, kann fraglich sein. *bloode* H könnte für *blade* T verschrieben sein: aber wäre *broyling* ein passendes Adjektiv für *blade*? Außerdem steht *broyling* nicht prädikativ, wie der Sinn verlangt, vgl. die Fassung von T. Umgekehrte Wortfolge ergäbe einen schlechten Vers (*the bl. br.*). Daher nehme ich an, daß *bloode* H beabsichtigt ist. Der Übersetzer las, als ob cruorem dastände, und gab cruore noch einmal durch *with gore* wieder. Diese Mängel veranlaßten die Korrektur von T; *blade* statt des zu erwartenden *sword* kann in dem Bestreben gebraucht sein, möglichst wenig zu ändern (*bloode*).

T 887 hat mit der entsprechenden Stelle in D (217, 4) *besprent* gemeinsam; diese Übereinstimmung dürfte aber zufällig sein. Das Partizip findet sich auch sonst bei S, ist also seinem Wortschatze nicht fremd. Sollte man aber doch D und T hier zusammenbringen wollen, so würde H 887 als jüngere LA zu gelten haben. Denn es ist nicht wahrscheinlich, daß T bei der Bearbeitung von H, die zum

großen Teile in der Ausmerzung D'scher Anklänge bestand, neue Übereinstimmungen aus D eingeführt habe. Hier hätten wir also vielleicht einen Fall, wo die LA von H sich als das Werk eines Zwischenschreibers zu erkennen gibt; ähnlich wird es sich 927 verhalten, wo H *striving*, T mit D 219, 10 (*throwand*) *throwing* bietet. Drei weitere Fälle, die zum Teil ähnlich zu beurteilen sind (54, VIIb, 58, Vc, 939, X) habe ich bereits bei früherer Gelegenheit besprochen.

XII.

Durch meine bisherigen Erörterungen glaube ich dargelegt zu haben, daß die Handschrift Hargrave 205 des vierten Aeneisbuches in Surreys Übersetzung eine ältere Version darstellt, als der von Tottel gedruckte Text. Der Beweis war der, daß H metrisch wie inhaltlich T nachsteht, aus T in einer Reihe von Fällen nicht herzuleiten ist, ihre vermeintlichen Besserungen den Text im Anschluß an D und Pl verschlechtern, und daß H, wenn aus T geflossen, sowohl D'sche Handschriften wie die Drucke von Ph und Pl benutzt haben müßte.

Nunmehr ist die zweite von Fest aufgestellte Behauptung, es sei zwischen B und H kein Zusammenhang anzunehmen, zu prüfen. Hätte F die Priorität von H gegenüber T erkannt, so würde er wohl nicht gezögert haben, H und B in Beziehung zu setzen. Denn es ist doch nur wahrscheinlich, daß die ältere Version auch dem älteren Druck nahesteht, zumal H, nach allem Anschein, uns eine Originalhandschrift vertritt und B gewiß ebenfalls eine solche zugrunde gelegt hat. Weiter aber dürften die Beziehungen zwischen H und Ph auf einen Konnex von H und B deuten; denn Ph wird eher B sich haben verschaffen können, als eine Handschrift von IV, s. VIIa.

Nun kann, wie schon früher bemerkt, der Beweis für diesen Zusammenhang von B und H nicht durchaus geliefert werden, solange sich eben B dem Blick der Welt in stillen Mauern verbirgt, ich kann nur hoffen, meine Argumente nicht eines Tages allzu gründlich widerlegt zu sehen. Aber wenigstens in einem Falle gestattet uns ein glücklicher Zufall zu beweisen, daß HB gegen T zusammengehen.

Die Stelle im Original (616): *complexu avulsus Julus* gibt T so wieder (827): *Julus eke rashed out of his armes.* F hat statt *rashed* : ***ravished***; auch Nott bietet diese durch nichts gerechtfertigte Änderung; jedoch hat er sie in den Anmerkungen mit dem Ausdruck

des Bedauerns zurückgenommen. Percy-Steevens drucken dagegen richtig: *rashed* und machen dazu (II 54) die lakonische Anmerkung: «*Ravyshed. 1. Ed.*» Die Herausgeber, die Tottels Text vom 21. Juni 1557 abdruckten, kannten also einen gedruckten Text des vierten Buches, den sie für noch älter als T hielten. Damit kann aber nur Days Einzeldruck von IV gemeint sein, d. h. B. Und nun finden wir in H 827: *ravisht.* Mithin ist bewiesen (falls ich Percy-Steevens recht verstanden habe, und sie sich nicht versehen haben), daß H und B gegen T wenigstens einmal die gleiche Lesart bieten. —

Was T betrifft, so sehe ich darin eine fast durchgehends jüngere Version, die metrisch und sachlich auf einer höheren Stufe steht, ausgezeichnet durch das Bestreben, sich von dem Einflusse der schottischen und italienischen Vorlage zu befreien, um das Original desto reiner und treuer zum Ausdruck zu bringen. Möglich, daß der Dichter selbst noch diese Erneuerung und Verbesserung vollzogen hat, freilich nur zu einem Teil: allerlei Mängel und Unfertigkeiten sind stehen geblieben, neue Unvollkommenheiten mögen durch die Hand derer hinzugekommen sein, die sich nach des Dichters frühem Tode seines Werkes anzunehmen hatten. Deshalb darf man die spätere Version von IV nicht mit gleichem Rechte sein Eigen nennen, wie die frühere, ursprünglichere, und so gewährt es Freude, ein Werk kennen zu lernen, bei dem wir gewisser sein dürfen, daß wir ihm selber gegenüberstehen.

Anhang I.

Kollation des Tottel'schen Originaldruckes.

46 mo statt mo'. 92 fight (Druckfehler) statt flight. 114 assoone statt as soone. 137 nill statt will (Aldine-Ed. richtig!). 187 Agathyrsies statt Agathyrstes. 326 headling statt headlong. 347 he fehlt. 441 men statt me in (Druckfehler). 505 thase statt chase (Druckfehler). 616 viages statt voiages. 639 rund statt round. 693 dāme statt damme. 792 welde nicht yelde. 797 so statt lo. 798 goodes statt godes. 827 rashed statt ravished. 834 Trians statt Tirians. 855 herforme statt performe. 893 prease statt presse. 899 dieng statt dying. 927 iointed statt jointed. Nach 943: finis, dann erst Druckvermerk. —

Anhang II.

Kollation der Hs. Hargrave 205, fol. 1a—8b.

Überschrift: P. Vergilii Maronis Aeneidos Liber Quartus Britannico Sermoni Donatus per Comitem S. — Marginalnotizen auf fol 1a: The description of the tyme (zu V. 8); The talke of a Lover (V. 12); A calling upon the godes wherin by reasons advice she requiris to resist this force of love (V. 31). — 15 of vom

Schreiber durchstrichen. 37 surprised. 80 deboweled (Druckfehler in T). 81 thentrailes. 88 to fehlt nicht. 120 yet am I not statt not I. 126 Dido doth burne, the rage her bones doth perse. 127 The p.-them. 150 The morrow. 162 soon to graunt. 171 ther Quene. 186 folke. 187 Agathirth. 217 foremost. 218 And of mischief. 220 she, nicht he. 231 right swift, statt as swift. 237 flieth. 240 toppes. 287 reckleslie. 306 on statt our (kein Druckfehler). 326 Bent. 349 or by what hope th (th durchstrichen). 364 by thadvice. 379 awaite a tyme. 385 and ẏ most (and durchstrichen?). 395 self thys boordes A. with. 396 color, nicht celour! 418 o my s. g. 431 furth gan he cast. 447 ther walles a. u. the v; nicht the-these. 474 with roling e. 527 unshaven. 561 disturbed aye; aye durchstrichen, nachdem der ganze Vers hingeschrieben; ne pulled vom selben Schreiber darübergesetzt. 571 aswage, nicht deswage. 590 as statt so, his statt her. 679 over his bed. 691 venime, nicht vemine. 693 to weane her from . ., nicht reve. 719 Or humblie. 743 Sycheus. 781 had. 774 raser-unshethles. 787 qd. 799 bare. 800 das erste I durchstrichen. 824 might. 829 corses. 833 ishedd statt I shed. 844 over statt on. 845 this statt her. 879 qd. 886 those. 887 the broyling Blood with gore and handes Imbrwdd; nach with ist hands and ausgestrichen, and handes über Imbrwdd gesetzt. 894 of, nicht the f. fl. 897 dreddful statt farefull. 905 both, nicht bot. 913 thus. 938 qd. 940 had thus. — finis. — Orthographische Varianten in jeder Zeile. —

Shakespeares Grabbüste.

Von

Gustav Krueger.

Ungezählte Tausende pilgern jährlich nach der kleinen englischen, in der Grafschaft Warwickshire gelegenen Landstadt Stratford am Avon, weil Shakespeare dort geboren und begraben ist. Von ersterer Tatsache können sich diese Besucher durch einen Einblick in das Kirchenbuch überzeugen, wo unter dem 26. April, d. h. 6. Mai neuen Stils, als getauft verzeichnet steht: Gulielmus Filius Johannis Shakespeare; von letzterer durch einen zweiten Einblick in dieses Buch, wo unter den Todesfällen des Jahres 1616 sich findet: April 25 will Shakspere gent; d. h. der 5. Mai heutigen Stils; an diesem Tage wurde er beerdigt.. Die meisten verzichten auf diese Einblicke und begnügen sich mit einem Besuch der Stätten, die wirklich oder angeblich mit des Dichters Leben verknüpft sind, besehen das Haus, wo er geboren sein soll, die uralte Lateinschule, die er sicher besucht hat, gehen an dem stattlichen Patriziersitz, genannt New Place, vorbei, wo er nach seiner Rückkehr aus London als begüterter Rentner die letzten Jahre zugebracht hat und gestorben ist, vorbei, weil er nicht zugänglich ist; und schließlich wallen sie in die Kirche der heiligen Dreifaltigkeit, dicht am Avon, in der sich sein Grabdenkmal befindet, und zwar an der nördlichen Wand des Altarraums, des chancel. Es in allen Einzelheiten zu betrachten, ist einem nicht vergönnt, da der Raum durch eine starke Schranke abgetrennt ist, der Besucher also das Bildnis von vorn überhaupt nicht zu betrachten vermag, was eine um so ungehörigere Einschränkung ist, da wie in einer Schaubude ein Eintrittsgeld von 50 Pfg. für die bloße Zulassung ins Gotteshaus genommen wird.

Wo sein Körper ruht, ob innerhalb oder außerhalb der Kirche, ist unbekannt, denn die Grabplatte, welche die Verse enthält:

Good trend, vor Iesvs sake forbeare
To digg the dvst encloased heare;
Blest[1]) be the man that spares thes stones,
And cvrst be he that moves my bones.[2])

beweisen nichts, da es ja nicht sicher ist, ob sie überhaupt zu dem Denkmal gehören; daß diese klapprigen Zeilen von Shakespeare selbst herrühren, ist ebenfalls eine unbegründete Behauptung; derartige Mahnungen, die Ruhe des Toten nicht zu stören, sind sehr häufig, da man im Mittelalter aus Mangel an Raum häufig sehr bald die Gebeine ausräumte und im Beinhaus, the charnel-house, aufstapelte; die Kirchentür, an der sich dicht das Grabdenkmal befindet, führte früher gerade dahin[3]); es ist aber beseitigt worden. Jedenfalls haben die Verse die gewünschte Wirkung gehabt; wären sie nicht gewesen, so hätte man des Dichters Reste nach der Westminster Abtei verschleppt, oder man hätte sich sonst an ihnen vergriffen; man denke an das Schicksal von Schillers Schädel.

Wie gesagt, der gewöhnliche Besucher erhält nur eine Seitenansicht davon, so daß er bloß die rechte Gesichtshälfte oder etwas mehr genau ins Auge fassen kann. Angenommen, es wäre uns ein freier Zutritt zum Altarraum gestattet, was sähen wir da? Die Büste eines Mannes in mittleren Jahren, mit gewölbter kahler Stirn und seitlichem Lockenhaar, schöner schmaler, starker Nase, starken Kiefern, feisten Backen mit Unterkinn, sehr langer ($1^1/_4$ Zoll) Oberlippe, kurzem aufgedrehten Schnurrbart und kurzem Knebelbart, mit lebhaft blickenden, von geschweiften Brauen überwölbten Augen; die Büste ist nämlich bemalt. Den fetten Hals bedeckt ein weißer Klappkragen;

---

[1]) Der Steinmetz hat versehentlich BLESE geschrieben statt BLESTE; ebenso HES für THESE.

[2]) Nach der Überzetzung von Fontane:

Laß Freund um Jesu willen Du
Den hier verschloss'nen Staub in Ruh.
Gesegnet, wer verschont den Stein.
Verflucht, wer rühret mein Gebein.

[3]) Den grauslichen Eindruck, den der Betrachter von einem solchen Knochenhaufen empfängt, hat der Dichter selbst treffend in «Romeo and Juliet» wiedergegeben:

. . . in a charnel-house,
O'er-covered quite with dead men's rattling bones,
With reeky shanks, and yellow, chapless skulls. IV, 1,

der bis zur Magengrube reichende Körper ist mit einem hellroten eng anliegenden Wams, dessen Ärmelenden mit kurzen weißen Stulpen bedeckt sind, bekleidet; von den Schultern fällt nach vorn ein Talar, der auseinandergeschoben ist und so die Brust in Halsbreite, sowie die Arme frei läßt; eine englische gown, wie sie heute noch die englischen Professoren tragen. Die Tracht ist ganz die der Zeit des Dichters, wie das dicht dabei befindliche Grabdenkmal von John a Combe, einem Freunde Shakespeares beweist. Deshalb ist auch die Annahme, es sei die vorgeschriebene Tracht der King's players, ohne Stütze. Die Arme ruhen auf einem doppelten Kissen, von denen das untere breite rot, das obere flache, mit je einer goldenen Troddel geschmückte, grün gefärbt ist, die rechte Hand hält einen Federkiel zum Schreiben bereit, die linke ein über die Kissen herabhängendes Papier. Darunter, auf schwarzer Marmorplatte, zwei Inschriften; eine obere, lateinische:

Jvdici o Pylium, genio Socratem, arte Maronem,
Terra tegit, popvlvs mæret, Olympvs habet.

und eine untere, englische:

Stay Passenger, why goest thov so fast?
Read if thov canst, whom enviovs Death hath plast
With in this Monvment Shakespeare: with whome
Quick natvre dide: whose name doth deck this Tombe,
Far more then cost: Sieh all, that he hath writt,
Leaves living art, bvt page, to serve his witt.

Darunter:

Obiit ano doi 1616. Ætatis, 53. Die 23 Ap.

Die lateinischen Verse sind Dutzendware, es sind darin Fehle gegen die Vokallänge, und unbegreiflicherweise wird der große Dra matiker mit dem Epiker Virgilius Maro verglichen. Daß sie vo Shakespeares Schwiegersohn, dem Arzte Dr. Hall stammen, ist nu Vermutung. Die englischen sind besser, aber die Zeichensetzung i jämmerlich, und für sith[1]) ist sieh gemeißelt, was natürlich de Steinmetzen zur Last fällt. Beiläufig sei erwähnt, daß die Wiede gabe in der Literaturgeschichte von R. Wülker sehr ungenau is wie so vieles andere darin; man vergleiche z. B. den rechten Ar mit der dazu gehörigen Hand.

Das Bildnis ist eingefaßt von zwei geschliffenen korinthische Pfeilern von schwarzem Marmor; die Kapitelle und Füße sind ve goldet. Darüber ist ein Gesims, das seinerseits das Wappen de

[1]) sith = since.

Dichters trägt; ein goldenes Schild mit einem von links oben nach rechts unten gehenden schwarzen Schrägbalken, einen goldenen Turnierspeer enthaltend,. darüber einen Helm mit einem Falken mit gehobenen Schwingen, der wiederum einen goldenen aufrechten Speer hält. Es ist also ein sogenanntes redendes Wappen, d. h. eines, das erst auf Grund des Familiennamens zurecht gemacht worden ist. Dazu das Motto: Non sanz droict.

Dem Wappen zur Seite sind zwei Genien, von denen der rechte ein Grabscheit, der linke in der rechten Hand einen Totenkopf, in der andern eine umgestürzte Fackel hält. Das Ganze ist von einem braunen Totenkopf gekrönt. Das Denkmal ist im wesentlichen aus weißem Marmor, Büste und Wappen bunt, Pilaster und Platten schwarz. Die Grabplatten nebst Inschriften, die der Gattin, der älteren Tochter und ihrem Manne, sowie der Enkelin und ihrem Gatten angehören, übergehe ich hier.

Wie spricht uns nun des Dichters Kopf an? Die Antwort darauf kann ein einzelner natürlich nicht geben; aber es werden wohl wenige Betrachter sein, die, wenn ohne jede Kenntnis vom Sachverhalt vor die Büste gestellt, auf einen Dichter, und am wenigsten diesen Dichter, raten würden. Der Mann sieht sehr wohl genährt, sehr selbstzufrieden und vergnügt aus; so etwas wie ein Dorfrichter, wenn er im Gefühl seiner Wichtigkeit ein Urteil spricht. Ein jeder wird sicher sofort die Frage stellen: Gibt es irgend einen Anhalt, der berechtigt, in ihr mehr als Phantasieleistung eines Handwerkers zu sehen? Sie wurde angefertigt von dem Holländer Gerard Johnson[1]), eigentlich Jansen, «a tombe maker», und zwar 1623, denn Leonard Digges (gestorben 1635) erwähnt sie in der 1623 von John Heminge[2]) und Henry Condell herausgegebenen ersten Folio in einem der dieser Ausgabe angehängten Gedichte.

Dieses Gedicht hat selbständigen Wert, ist aber auch um deswillen wichtig, weil es zuerst das Grabdenkmal erwähnt und ferner Dichter und Schauspieler als eine Person nennt, wie ja auch die Herausgeber der ersten Gesamtausgabe und wie Ben Jonson tun, womit allein schon die wunderliche Behauptung, der Schauspieler aus Stratford habe mit dem Dichter nichts zu schaffen, erledigt wird. Das Gedicht lautet:

---

[1]) Dies wissen wir nur aus Dugdales Correspondence, veröffentlicht 1827 von Hamper. Er fertigte auch das schon genannte liegende Grabbildnis von John Combe, im selben Altarraum befindlich.

[2]) Auch Hemmings geschrieben.

To the Memorie of the deceased Authour Maister W. Shakespeare.

ShAKe-SPEARE, at length thy pious fellowes give
The world thy Workes: thy Workes, by which, outlive
Thy Tombe, thy name must: when — that stone is rent,
And Time dissolves thy Stratford Moniment,
Here we alive shall view thee still. This booke,
When Brasse and Marble fade, shall make thee looke
Fresh to all Ages; when Posteritie
Shall loath what's new, think all is prodegie
That is not Shake-speare's; ev'ry Line, each Verse,
Here shall revive, redeeme thee from thy Herse.
Nor Fire, nor cank'ring Age, as Naso said,
Of his, thy wit-fraught Booke shall once invade.
Nor shall I e're beleeve, or thinke the dead
(Though mist) until our bankrout Stage be sped
(Impossible) with some new strain t'out-do
Passions of Juliet, and her Romeo;
Or till I heare a Scene more nobly take
Then when thy half-Sword parlying Romans spake,
Till these, till any of thy Volumes rest,
Shall with more fire, more feeling be exprest,
Be sure, our Shake-speare, thou canst never dye,
But crown'd with Lawrell, live eternally.

Mithin können nicht mehr als sieben Jahre zwischen der Zeit des Absterbens des Dichters und der Aufstellung des Werkes verflossen sein. Es wurde von seinen nächsten Anverwandten, jedenfalls seiner Witwe, geborenen Anne Hathaway, und seinen beiden Töchtern, der älteren, Susanna, Mrs. Hall und Mrs. Quiney bestellt.

Mögen sie alle nicht kunstverständig gewesen sein, und von den Frauen kann man dies als sicher annehmen, so konnten sie doch beurteilen, ob die Züge ihres Vaters und Gatten getroffen waren; und zur Aufstellung einer unähnlichen Büste hätten sie sicher nicht ihre Zustimmung gegeben, um so mehr, als doch die Stratforder Mitbürger sicher darüber ihr Urteil abgaben und darum befragt wurden.

Und die Ähnlichkeit ist ein Ding, über das auch einfache Leute zuständig sind. Wenn sich also nicht beweisen läßt, daß Ähnlichkeit erreicht worden ist, so spricht doch alles für deren Annahme, und wir müssen an dem Wert des Zeugnisses der Büste, in Anbetracht ihres Alters und der übrigen Umstände, unter denen sie entstanden ist, festhalten.

Der ersten Gesamtausgabe der Werke Shakespeares, die, wie erwähnt, im Jahre 1623 von Heminge und Condell besorgt, in Folio-

größe erschien, ist ein Kupferstich von Droeshout vorgesetzt. Die beiden Herausgeber waren lange Jahre Genossen des Dichters auf derselben Bühne, kannten ihn also nicht nur von Angesicht zu Angesicht, sondern sahen seine Züge täglich vor sich.

Dazu hat Ben Jonson diese Verse beigesteuert:

To the Reader.

This Figure, that thou here seest put;
It was for gentle Shakespeare cut;
Wherein the Graver had a strife
With Nature, to out-doe the life:
O, could he but have drawne his wit
As well in brasse as he hath hit
His face; the print would then surpasse
All, that was ever writ in brasse,
But, since he cannot, Reader, looke
Not on his Picture, but his Booke.

B. J.

Man mag immerhin zugeben, daß des Dichters Lob, das er hier dem Kupferstecher spendet, etwas reichlich sei, obwohl zu dieser Annahme nichts nötigt; aber daß ein charaktervoller Mann wie Ben Jonson ein Bild ähnlich genannt hätte, wenn er es nicht so fand, das glaube wer will. Für mich ist darum dieser Stich das maßgebendste Bildnis Shakespeares, maßgebender als die Büste, weil Pinsel und Grabstichel ungleich geschickter sind, ein menschliches Gesicht mit seinem Ausdruck zu kennzeichnen als der Meißel.

Dieselben Gründe, wie die oben geltend gemachten, sprechen also für Lebenswahrheit des Bildes, mag es sonst künstlerisch zu bewerten sein wie es will.

Wenn aber zwei Größen einer dritten gleich sind, so müssen sie untereinander gleich sein. Sind das nun Büste und Bild? Zunächst müssen wir uns erinnern, daß die Ähnlichkeit in beiden Fällen nur annähernd gewesen zu sein braucht, es ja in den meisten Fällen, wo keine Photographie vorliegt, sogar ist. Sodann haben wir die Erzeugnisse zweier Künste vor uns, der Bildhauerkunst und der Stecherkunst; es müssen sich schon dadurch erhebliche Unterschiede ergeben. Vergleichen wir nun, dessen eingedenk, die beiden Köpfe. Beim ersten Blick fühlen wir uns von dem Kupferstich wohl alle enttäuscht. Sehen wir aber schärfer hin, so finden wir, daß wir allen Grund haben, uns mit diesem Bilde auszusöhnen. Die ungraziöse Haartracht, die ebensolche Halskrause, die harten Linien,

die Punkte und Striche im Gesicht, der Mangel an Licht und Schatten, das alles kommt auf die Rechnung des Kupferstechers: die Kunst des Grabstichels hatte im 17. Jahrhundert noch bei weitem nicht die Feinheit späterer Jahrhunderte erreicht. Aber der Mann, der uns aus dem Stich entgegenblickt, vermag uns zu gefallen, nicht bloß als Mensch: so kann auch ein großer Dichter ausgeschaut haben, dafür sprechen die wundervollen, großen sinnenden Augen und die riesig gewölbte Stirn, die den darstellenden Künstler vielleicht, weil sie groß war, verleitet hat, sie noch höher zu zeichnen. Nase und Mund sind wohlgeformt und ähneln denen der Stratforder Büste. Der Bart ist nicht gerade begeisternd, aber man bedenke, daß Shakespeare Schauspieler war und sich deshalb in den Fristen, wo er Bart trug, immer nur kurze Formen leisten konnte; wir sehen einen Anflug von Schnurrbart und eine Fliege. Jene Enttäuschung, die wir zuerst empfinden, rührt nur daher, daß man uns allen den Geschmack mit dem zigeunerhaften Chandos-Bild verdorben hat; dagegen wirkt zuerst das ehrliche angelsächsische Gesicht nüchtern. So sind wesentliche übereinstimmende Züge nicht zu verkennen. Da ist dieselbe hohe gewölbte haarlose Stirn dieselbe starke Nase, dieselben geschweiften Brauen, die starke Oberlippe; dasselbe Oval des Gesichts, das freilich bei Droeshout weit weniger voll ist, aber man ist in verschiedenen Jahren sehr verschieden fett. Beide zeigen große sprechende Augen. Auch die beiderseitige Barttracht ähnelt sich; nur ist auf dem Stich der Bart gerade nur angedeutet, wenigstens der Schnurrbart, als habe der gewöhnlich glatt rasierte Schauspieler ihn eben sprießen lassen, während er auf dem Steinbildnis fast nach der Form «Es ist erreicht» aufgesetzt ist. Aber das erklärt sich gleichfalls leicht, denn seit 1612 hat Shakespeare keine Bühne mehr betreten. Auch auf dem Stich fällt zu den Seiten des Kopfes volles, hier mehr geschweiftes als lockiges Haar herab, das manche, ohne Grund, scheint mir, als Perücke angesprochen haben.

Über die Verschiedenheit der Tracht zu reden, lohnt sich nicht, da die dem Schneider, nicht dem Träger angehört. Der Gesamteindruck, den ich wenigstens nach jeder Vergleichung immer wieder empfangen, ist der: mit beiden Bildnissen kann wohl derselbe Mann gemeint sein Weiter kommt man nicht, und kann man überhaupt beim Vergleichen von verschiedenen Darstellungen desselben Menschen durch verschiedene Hände, zumal wenn sie verschiedenen Zeiten angehören, nicht kommen. Man bringt sie oft nicht zusammen, auch wenn über die Wesensgleichheit des Dargestellten gar kein Zweifel

bestehen kann. Früher bildete ich mir ein, zu wissen, wie Goethe aussieht; seitdem ich alle die im Goethehaus zu Weimar gesammelten Bilder von ihm gesehen, glaube ich es nicht mehr; die Mehrzahl sind nach meiner Überzeugung gelogen.

Die anderen angeblichen Shakespearebildnisse, die Totenmaske, das Felton-Porträt, Chandos-Porträt, das Jansen-Porträt, und das vorgeblich im Geburtshause des Dichters aufgefundene (das Birthplace-Porträt), zum Vergleiche heranzuziehen, lehne ich ab, da nicht eins von diesen unverdächtig ist.

Es bleiben also nur die Grabbüste und der Stich von Droeshont übrig; an ihnen durften wir glauben, zwei feste Anhalte zu haben; da werden wir auch in dieser Zuversicht erschüttert. Während der Stich naturgemäß noch heute derselbe ist wie im Jahre seines Erscheinens, 1623, ist nämlich die Büste sicher nicht unberührt geblieben. Folgende Eingriffe sind verbürgt: da in der Mitte des 18. Jahrhunderts das Grab sehr verfallen war, so gab der Schauspieler John Ward, der Großvater der Mrs. Siddons, der berühmten Schauspielerin, als er 1746 in Stratford war, den Ertrag einer Vorstellung des «Othello» im Rathaus zur Herstellung des Grabes her. Es muß viel daran zu tun gewesen sein, denn die Arbeiten dauerten bis 1748; und die Büste wurde bemalt von John Hall, einem Miniaturmaler (limner) von Stratford. Ob er nur Farben, die schon vorhanden waren, aufgefrischt, oder neu aufgelegt hat, weiß man nicht. Was überhaupt mit der Büste geschehen ist, darüber fehlen alle Aufzeichnungen; wenigstens sind mir keine bekannt. Sicher ist ferner, daß sie bald nach der Erneuerung auf Ersuchen des Shakespeareforschers Malone heruntergenommen wurde, damit er einen Abguß anfertigen lassen könne. Er überredete die Stadtverwaltung im Jahre 1793, die Büste weiß malen zu lassen. Im Jahre 1861 jedoch wurde sie wieder farbig bemalt, nach der angeblich ursprünglichen Farbengebung, von demselben Künstler, Collins, der das Bild im Shakespearehause entdeckt haben wollte. Wer also an die Echtheit dieses Bildes nicht glaubt, und diesen Unglauben muß jeder einigermaßen kritisch Angelegte hegen, der weiß, was er von den heutigen Farben zu halten hat. Aber wenn wir auch diese preisgeben, so durften wir doch daran festhalten, daß wir immer noch die Arbeit Gerard Johnsons vor uns haben.

Nun hat Mrs. Charlotte Stopes in der diesjährigen Aprilnummer der Monthly Review einen Aufsatz veröffentlicht, worin sie zu erweisen unternimmt, daß die heutige Büste erst der Ausbesserung

von 1746 ihr Dasein verdankt. Worauf stützt sie das? Auf ihrer Suche nach frühen Wiedergaben des Stratforder Grabdenkmals stieß sie nämlich auf Sir William Dugdales große «History of the Antiquities of Warwickshire», welches Werk um 1636 vollendet worden zu sein scheint. Darin findet sich nun das Gesuchte, und die Wiedergabe wäre, rein zeitlich betrachtet, ein wertvolles Zeugnis: denn als der Verfasser das Urbild sah und zeichnete, muß es noch in jugendlicher Frische geprangt haben. Was er bietet, ist einfach verblüffend; bis auf den Klappkragen und die Stulpen, die einigermaßen ähnlich sind, weicht nämlich alles ab. Wir sehen vor uns einen ältlichen, elend aussehenden Mann mit unordentlich um den Kopf hängendem Haar, völlig ungepflegtem, das Gesicht einrahmendem Bart, trübselig herabhängendem Schnurrbart und gequetschter Nase, in einem kurzen ärmlichen Wams mit Knöpfen, ohne Talar und geschlitzten Ärmeln, die offenbar einem unter dem Wams befindlichen Kleidungsstück gehören; die Arme werden ungeschickt gekrümmt gehalten und die Hände liegen steif, mit dem Rücken nach oben, auf einem wollsackartigen Kissen, der Feder und des Papiers entbehrend. Betrachtet man diesen ernst, ja trübsinnig und krank aussehenden Mann und blickt noch einmal auf den schmucken, gesättigten und gesunden wohlgepflegten gentleman mit dem soldatischen Bart, und ist man in der Stimmung, einen schlechten Witz zu machen, so möchte man ausrufen: «Armes Votter meiniges, wie host du dir verändert!» Hier ist ein Paktieren nicht möglich; gemeinschaftliche Ähnlichkeiten fehlen, abgesehen von der Wäsche, schlechthin; wenn eins der Bildnisse echt ist, so ist das andere falsch. Die Dame entscheidet sich für die Echtheit dessen in Dugdale, aus der Erwägung heraus, daß er Shakespeare zeitlich und örtlich nahe war, ihn möglicherweise sogar von Ansehen gekannt habe. Um seine Zuverlässigkeit zu prüfen, habe sie einen Freund um Photographien von Sir Thomas Lucys Grab, das nachweislich fast in dem ursprünglichen Zustand geblieben ist, und dessen Wiedergabe in Dugdale gebeten; von letzterem habe er tatsächlich eine angefertigt, für erstere sei aber das Licht zu schlecht, und er habe deshalb einen Bleistiftumriß eingeschickt. Darüber sagt sie nun diplomatisch: «This supports Dugdale's rendering of important details, though he failed somewhat, naturally, in catching the expression. It allows us to believe that he reproduced Shakespeare's bust with some degree of fidelity.» Da sie aber sehr sonderbarerweise uns keine Möglichkeit bietet, diesen Vergleich mit eigenen Augen anzustellen, während sie doch die Dugdale'sche Dar-

stellung des Shakespearegrabmals wiedergibt, so müssen wir bestens danken, diesen Schluß mitzumachen. Nachdem sie sich für Dugdale entschieden, mußte sie natürlich das, was jetzt in Stratford als Büste des Dichters steht, als Machwerk erklären, und dies Machwerk konnte nur gelegentlich der Erneuerung von 1746 eingeschmuggelt worden sein. Da sie aber eine gründliche Frau ist, so ging sie in das Kupferstichkabinett des British Museum, um weiter Umschau zu halten. So fand sie denn auch einen Stich von Grignion vom Jahre 1786, der tatsächlich der Dugdale'schen Lesart viel näher steht als der heutigen Stratforder. Aber auch Rowe hat seiner Shakespeare-Ausgabe von 1709 eine Abbildung der Büste vorgesetzt, von der dasselbe gilt. Vertue, der Popes Ausgabe von 1725 schmückte, habe Rowes Darstellung hergenommen und verschönert, indem er den Genien Lichte statt des Grabscheits und Stundenglases von Rowe in die Hände gegeben und, mit Anlehnung an das Chandos-Bildnis, Gesicht, Arme und Hände geändert, und Talar, Feder, Papier und Pult hinzugefügt habe. In der Ausgabe von Sir Thomas Hanmer, von 1744, habe dessen Künstler Gravelot das Denkmal im allgemeinen und die Gestalt von Vertue entnommen, während er dem Gesicht einige Änderungen gegeben habe, aus denen seinerseits sich das Birthplace-Porträt entwickelt zu haben scheine.

Dagegen ist doch folgendes einzuwenden. Erstens: Woher soll der Verballhorner von 1746, wenn es einen solchen gab, gerade diesen, man möchte fast sagen schneidigen Kopf genommen haben? Wenn jemand seine Erfindungsgabe frei schalten lassen wollte und durfte, so wäre dieser Kopf, besonders im 18. Jahrhundert, der letzte gewesen, auf den er verfallen wäre. Zweitens: Sollte die Stadtverwaltung von Stratford eine solche Verballhornung ruhig mit angesehen haben? Und wenn sie unglaublicherweise das getan hätte, sollte niemand daran Anstoß genommen und seinem Unmut irgendwie öffentlich Luft gemacht haben? Schrieb doch, als Malone die oben erwähnte Weißmalung vornehmen ließ, ein Besucher Stratfords in das Fremdenbuch der St. Trinity Church ein:

Stranger to whom this monument is shewn,
Invoke the Poet's curse upon Malone,
Whose meddling zeal his barbarons taste displays
And daubs his tombstone as he marred his plays.

Zu einer Zeit, wo man für Shakespeare schon wieder alles Verständnis und begeisterte Bewunderung zeigte, wo Ausgabe auf Ausgabe seiner Werke erschien und man sich für eine Ausbesserung

seines schadhaft gewordenen Grabdenkmals erwärmte, hätte eine solche Unterschiebung nicht unbemerkt und ungerügt vor sich gehen können. So lange nicht stärkere Beweise für die Unechtheit der Büste, die heute in Stratford steht, beigebracht werden, finden wir die Lösung des Widerspruchs zwischen ihr und Dugdale einfach darin, daß dieser frei erfunden hat.

Es wäre ein lohnender Stoff für eine Einzeluntersuchung, alle die von ihm gegebenen Abbildungen der Sehenswürdigkeiten von Warwickshire auf ihre Treue hin zu prüfen, und andere durch Wiedergaben an dieser Prüfung teilnehmen zu lassen. Mr. Brassington, der Bücherwart des Shakespeare Memorial in Stratford, behauptet in Notes and Queries (10th S. II. 195), daß Dugdales Zeichnungen die in der Dreifaltigkeitskirche zu Stratford befindlichen Denkmäler der Familie Clopton, die nachweislich unberührt seien, außer daß man sie gereinigt und neugemalt habe, ganz unzulänglich wiedergäben.

Eine Frage erster Ordnung ist ja das Ganze nicht. Der Körper ist das vergängliche Gefäß des schaffenden Geistes, und da, wo ein Geist dauerndes, auch der Nachwelt Wertes erzeugt, braucht uns die Form des Gefäßes, das ihn einst umschlossen, wenig zu kümmern, wenn wir auch dann, wenn uns eine sichere Abbildung dieses Gefäßes gezeigt wird, nicht gleichgültig daran vorübergehen werden. Das Schicksal hat gewollt, daß fast alles, was mit der Person des Dichters Shakespeare verknüpft ist, in ewige Nacht getaucht sei. Sei's drum. — Wie die Musik uns erst dann in die innerste Seele dringt, wenn das Orchester versenkt ist und Ohr und Auge von nichts Äußerlichem abgelenkt werden, so wollen wir Shakespeares Dichtungen nur genießen, ungestört vom Wissen um den Mann.

Jedenfalls wird es Zeit, daß endlich einmal aus den Ausgaben das Bild des südlich, meinetwegen auch östlich[1]), ausschauenden Mannes mit dem sinnlichen Gesicht, einem üppigen Vollbart und den Ohrringen, verschwinde, in das sich alle Backfische verlieben, das aber mit Shakespeares Gesicht so gewißlich nichts zu tun hat, wie seine Werke mit Bacon; das sogenannte Chandos-Porträt, welches Steevens das Davenantico-Bettertono-Barryan-Keckian-Nicolsian-Chandosan-Porträt hieß.[2]) Selbst ein so ernster Forscher wie Delius hat es unbegreiflicherweise seiner Ausgabe vorgesetzt.

[1]) Um es zu retten, ist man sogar darauf verfallen, in dem Bilde Shakespeare, wie er Shylock darstellt, sehen zu wollen. Für einen Shylock ist der Ausdruck zu edel; aber Stammesgenossen können er und der Dargestellte wohl gewesen sein.

[2]) Nach den Besitzern, durch deren Hände es gegangen.

Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland.*)

Von

Dr. Eugen Kilian.

3. «Romeo und Julia».

Unter den Schauspielen der englischen Komödianten tauchte «Romeo und Julia» schon sehr frühzeitig auf deutschem Boden auf: bereits 1604 ist eine Aufführung des Stückes in Nördlingen, 1626 eine solche in Dresden belegt. Eine deutsche Bearbeitung dieser Fassung, die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt und in Österreich entstanden ist, hat sich in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek erhalten. Sie wurde vollständig in dem bekannten Werke von A. Cohn und auszugsweise an verschiedenen anderen Stellen veröffentlicht.[1]) Das Stück ist überwiegend in Prosa geschrieben, viele Stellen zeigen wörtliche Entlehnungen aus dem Original. An die Stelle des Dieners Peter ist Pikelhäring getreten, der sich hier in der ganzen Roheit des Zeitgeschmacks vor den Zuschauern breit macht.

In einigermaßen veredelter Gestalt erschien «Romeo und Julia» in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den deutschen Bühnen: in der Fassung, die das Stück durch Felix Christian Weiße erhalten hatte (1768).[2]) Wie bei Weißes «Richard III.» handelte es sich hier nicht um eine Bearbeitung des gleichnamigen Shakespeare'schen Werkes, sondern um ein völlig neues Stück, das nur in den Motiven und einigen vereinzelten Dialogstellen an den großen Dichter erinnerte. Aus der gewaltigen Tragödie der Liebe war ein tränen-

*) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87—120.

reiches Familienstück geworden, dessen nüchterne Prosasprache mit dem großen Zuge der Shakespeare'schen Dichtung nichts mehr gemein hatte. Das Stück, das nicht mehr als acht Personen notwendig machte, begann, nachdem bereits Tebaldo (= Tybalt) durch Romeos Hand gefallen ist. Aus Pater Lorenzo, dem Vertrauten der Liebenden, war Benvoglio, ein veronesischer Arzt, geworden. Das Stück wurde in Leipzig und an andern Orten mit großem Beifall gegeben und war lange Zeit ein beliebtes Repertoirestück vieler deutschen Bühnen.

Vielleicht mag dieser Umstand, der starke Erfolg, der das Weiße-sche Stück auf den Theatern begleitete — wie der Verfasser einer im Jahre 1796 erschienenen Bearbeitung von «Romeo und Julia» vermutete — die Ursache gewesen sein, weshalb eine Aufführung des echten Shakespeare'schen Stückes in jener Zeit nicht versucht wurde. Immerhin ist es auch so eine auffallende Erscheinung, daß von denjenigen beiden Bühnen, die in den siebziger und achtziger Jahren mutig vorangingen in der Eroberung des echten Shakespeare für das deutsche Theater, der Hamburger Bühne unter Schröder und der Mannheimer unter Dalberg, weder da noch dort das Wagnis unternommen wurde, auch die große Liebestragödie des Briten dem deutschen Spielplan zu gewinnen.

Mittlerweile hatte Gotter die Dichtung auf Grundlage des Weiße'schen Stückes zu einem Schauspiel mit Gesang verarbeitet und dem Stück mit Beseitigung der Schlußkatastrophe einen glücklichen Ausgang gegeben. Das von Benda komponierte Singspiel, das in ein fröhliches Duett der beiden Liebenden in der Capulet'schen Familiengruft ausklingt, kam zuerst 1776 in Gotha, kurz darauf in Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Berlin zur Aufführung und wurde in den achtziger Jahren in allen größeren Städten mit außerordentlichem Beifall gegeben.[3])

Gegenüber den bisherigen, völlig freien Umgestaltungen des Stückes konnte die schon erwähnte Bearbeitung aus dem Jahre 1796 — als Verfasser des anonym erschienenen Buches gilt der Lustspieldichter Ch. F. Bretzner — trotz seiner starken Abweichungen vom Original, als die erste eigentliche Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie für die deutsche Bühne gelten.[4]) Der Verfasser hielt es allerdings, gemäß der Vorrede des Buches, für unbedingt notwendig Zusätze und Änderungen vorzunehmen; er versuchte, die Sprache «zu mildern und anständiger zu machen»; die «zweideutigen Späßchen und das Geschwätz der Amme» mußte nach seiner Ansicht

für das Theater fallen. Mercutio ist ganz aus dem Stücke gestrichen; im fünften Akte erwacht Julia, noch bevor Romeo an der Wirkung des Giftes gestorben ist — ein Zug, der schon der Garrick'schen Bearbeitung des Stückes eigen ist.[5]) Im einzelnen sind zahlreiche Neudichtungen und Änderungen vorgenommen.

Ob und wo diese Bretzner'sche Fassung des Stückes den Weg auf die Bühne gefunden hat, vermag ich nicht zu sagen. Eine weitere Verbreitung ist ihr jedenfalls nicht zuteil geworden.

So blieb es erst Goethe vorbehalten, die Bühnengeschichte des Stückes in Deutschland in neue Bahnen zu lenken. Seine Bearbeitung von «Romeo und Julia», die im September 1811 entstand und in einer Reihe von Einzelheiten durch Riemer ergänzt und verändert wurde, ist ein charakteristisches Zeugnis für das Verhältnis des großen deutschen Dichters zu der Geisteswelt des Briten und bleibt als solches ein wertvolles und hochinteressantes Denkmal unserer Literaturgeschichte. Sie zeigt in höchst belehrender Weise, wie Goethes starke Subjektivität dem innersten Wesen der Shakespeare'schen Kunst in jener Zeit fremd geworden war. Eine Betrachtung, die den literarhistorischen Gesichtspunkt außer acht läßt, vermag in Goethes Bearbeitung von «Romeo und Julia» nur eine der schlimmsten Verballhornungen zu erblicken, womit sich jemals der eine große Dichter an dem Werke eines anderen Geistesheroen versündigt hat; eine Verballhornung, die kaum zurücksteht hinter der, womit sich der alternde Dichter an seinem eigenen, ihm innerlich völlig entfremdeten, aus dem Geiste des großen britischen Meisters geborenen Jugendwerke verging, in den schwächlichen Versuchen, für seinen Götz eine taugliche Theaterform zu finden.

Es erscheint beinahe wie eine seltsame Ironie, daß sich der große Dichter in seinen Anschauungen über das Shakespeare'sche Stück bis zu einem gewissen Maße berührt mit den Ansichten des geistig inferioren Bearbeiters von 1796, dem alles Verständnis für die wundervolle und tiefsinnige Mischung von Tragik und Humor in der Dichtung des Briten zu fehlen schien. Zwar ging Goethe nicht soweit, die Gestalt des Mercutio völlig zu beseitigen, doch war auch er von der Überzeugung durchdrungen, daß der tragische Gehalt der Dichtung durch die humoristischen Figuren des Mercutio und der Amme «beinahe ganz zerstört» werde und verkürzte deshalb beide in ungebührlicher Weise; er gab nicht nur die Erzählung von Frau Mab, sondern auch die prachtvolle humoristische Straßenszene

des zweiten Aktes preis. Die komischen und realistischen Elemente des Stückes schienen dem großen Dichter, wie er in dem Aufsatz «Shakespeare und kein Ende» bekannte, «bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich» zu sein. Von diesem Gefühle geleitet ersetzte Goethe auch die meisterhafte, realistisch belebte Exposition des Stückes durch eine farblose Opern-Introduktion, die nichts von dem Gluthauch der für die Tragödie so wichtigen Parteileidenschaften ausstrahlt. Dafür wurde auf dem Balle Capulets eine gänzlich unnötige Szene eingeschaltet, worin der Prinz auf dem Ballfeste erscheint, um mit der bevorstehenden Vermählung des Grafen Paris mit Julia die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser anzubahnen. Wie der zweite, so wurde namentlich auch der vierte Akt auf das schlimmste verkürzt, vor allem durch die Tilgung der ganzen Szenenreihe, die auf den Schlaftrunk-Monolog Julias folgt und ihre Angehörigen um die Bahre der Scheintoten zusammenführt — ein Vorgang, der leider für die weitere Bühnengeschichte des Stückes vorbildlich und verhängnisvoll wurde. Zur Ersparung einer Verwandlung wurden in den vorangehenden Szenen Paris und Lorenzo in einer aller Wahrscheinlichkeit spottenden Weise in Julias Gemach geführt und eine neue, ganz und gar mißglückte Szene zwischen Julia und Paris eingelegt. Am schlimmsten fuhr der Schluß des Stückes, wo Julia sich in Gegenwart Lorenzos den Tod gibt, ohne daß dieser auch nur den leisesten Versuch macht, ihre deutlich zu Tage tretende Absicht zu verhindern, statt dessen aber das Stück mit einem unglaublich nüchternen und hausbacken moralisierenden Selbstgespräche abschließt. Die unentbehrliche Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter über den Leichen der Liebenden ist getilgt. Die zahlreichen neuen dichterischen Zutaten des Bearbeiters sind durchweg schwächlich und fallen auf das störendste aus dem festgeprägten Stile des Originales heraus.[6])

Die erste Aufführung des Stückes in Goethes Fassung ging am 30. Januar 1812 zu Weimar von statten und fand trotz der Schwächen der Bearbeitung, die schon von den Zeitgenossen zum Teile klar erkannt wurden, im großen und ganzen eine günstige Aufnahme. Weit kühler gestaltete sich diese bei der ersten Vorstellung des Stückes in Berlin am 9. April 1812, wo «einige weitmäulige Kritiker», wie Zelter berichtet, mit ihrem Proteste gegen Goethe nicht zurückhielten. —

Es ist leicht begreiflich, daß ein Dramaturg von so umfassen-

dem literarischem Gesichtskreis wie Josef Schreyvogel bei seinen Bestrebungen, die bedeutendsten Dramen Shakespeares in zeitgemäßer Gestalt dem Spielplan der Wiener Hofburg zu gewinnen, seine Blicke schon früh auf die große Liebestragödie des Briten richtete. Das Stück war in Wien bis dahin nur in der freien Umdichtung Weißes gesehen worden, die am 12. September 1772 zum erstenmal am Burgtheater gespielt worden war; dabei hatte das Weiße'sche Stück durch Franz Heufeld, den Autor der Wiener Hamlet-Bearbeitung von 1773, einen fröhlichen Ausgang erhalten. Im Jahre 1780 war sodann das Stück auch im Kärnthnertortheater in der Gestalt des Gotter'schen Singspiels eingezogen.

Den Shakespeare'schen «Romeo» in Wien zum erstenmal vorzuführen, blieb Schreyvogel vorbehalten; seine Aufführung des Stückes eröffnete den Reigen der von ihm bearbeiteten und auf die Bühne gebrachten Werke des Briten. Schon im zweiten Jahre nach seinem Amtsantritt begann er die einleitenden Arbeiten zu der Vorstellung. Unter dem 13. Februar 1816 verkündet sein Tagebuch[7]): «Ich ordne Shakespeares «Romeo und Julia» nach Goethes Bearbeitung; es soll das erste von mir eingerichtete Stück sein.» Die Bearbeitung des Weimarer Dichterfürsten hatte er sich zweifellos in einer handschriftlichen Kopie übersenden lassen. Aber Schreyvogel war von jedem blinden Autoritätsglauben frei: so wenig er sich durch die äußeren Vorzüge des Goethe'schen Theater-Götz blenden und dadurch bestimmen ließ, das Stück nach dieser durch die Autorität des Dichters geheiligten Fassung aufzuführen, so klar erkannte er auch bei «Romeo und Julia», daß der Dichter hier einen Mißgriff getan hatte. Am 21. Februar 1816 schrieb er in sein Tagebuch: «Ich arbeite an «Romeo und Julia», wovon ich den vierten und fünften Akt ganz ändere; Goethe hat viel verdorben.» Und am folgenden Tage: «Ich habe nun die Katastrophe von «Romeo und Julia», wie ich glaube, sehr glücklich geendigt, indem ich mich ganz an Shakespeare hielt und nur die Auswüchse wegschaffte. Dies bestärkt mich in dem Gedanken, das ganze Stück für den Druck und die Bühne zugleich umzuarbeiten.»

Der schon hier von Schreyvogel in Aussicht genommene Druck des Stückes erfolgte indessen erst sieben Jahre nach seinem Tode. Schreyvogels Bearbeitung von «Romeo und Julia» erschien wie die des «Lear» und die des «Kaufmanns von Venedig» im Jahre 1841 bei Wallishaußer in Wien.[8])

Ich gebe zunächst das Szenarium des Stückes.

Akt I.

1. Straße vor Capulets Palast. Die Türen sind mit Kränzen, die Fenster mit Teppichen geschmückt.

Das Gespräch, das im Original den Streit der Diener einleitet, ist gestrichen. Als der Vorhang sich hebt, sind die Bedienten Capulets und Montagues bereits im Gefecht.

Der Text beginnt:

Ein Diener des Capulet. Schlagt ihn zu Boden! 's ist ein Montague!

Ein Diener des Montague. Versucht's, ihr Schelmen! — Frisch, Gregorio!
Da kommt ein Vetter unsers Herrn. Schlag' zu!

(Sie fechten.)

Benvolio (kommt, den Degen ziehend). Ihr Narren, fort! Steckt eure Schwerter ein!
Ihr wißt nicht, was ihr tut.

etc. I, 1.

Im folgenden fehlt die Gräfin Montague. Ihre Reden sind auf Benvolio und Montague übertragen.

Das Gespräch zwischen Benvolio und Romeo ist sehr bedeutend gekürzt. Nach Benvolios Worten:

Ein glänzend Ziel kann man am ersten treffen

ist eingefügt:

Romeo. O, Rosalinde!

Benvolio. Ist es die?

Dann fährt Benvolio fort:

Folg' meinem Rat, vergiß an sie zu denken.
etc. wie im Original.

Nach den Worten:

Worin ich lese, wer sie übertrifft

geht der Text, unter Wegfall des Gesprächs zwischen Capulet, Paris und dem Bedienten, sogleich in Benvolios Worte (I, 2) über:

Pah, Freund! Ein Feuer brennt das andre nieder.
Saug' in dein Auge neuen Zaubersaft,
So wird das Gift des alten fortgeschafft.
(Trompeten und Pauken in Capulets Palast.)

Romeo. Was gibt's hier?

Benvolio. Zu dem Fest ist es das Zeichen,
Das Capulet an diesem Tage, Jahr
Für Jahr, dem Adel von Verona gibt.
Auf dieses Gastgebot kommt Rosalinde
Mit allen Schönen, die Verona preist.

} von Schreyvogel.

etc. I, 2

Schluß der Szene, schließend mit Benvolios letzten Worten.
ihnenanweisung:

ı Theater bleibt einen Augenblick leer. Es wird dunkel. Trompeten und Capulets Palast. *Bediente* und *Masken* gehen über die Bühne in das *apulet* und *Paris* kommen von der andern Seite im Gespräch.»

folgt das oben ausgefallene Gespräch zwischen Capulet und

Und Montague ist mit derselben Buße
Wie ich bedroht.
etc. I, 2.

ulets große Rede wird nach den Worten:

Sollt hoch willkommen sein, wenn ihr die Zahl vermehret

ne von dem Bearbeiter eingelegte Zwischenrede des Paris:

Ihr seid sehr gütig, mein verehrter Graf

chen.

Capulets Worten:

Kommt geht mit mir

eide in das Haus.

hrere Masken folgen. Musik von innen. Die Fenster sind beleuchtet.»
men *Romeo*, *Benvolio*, *Mercutio* mit noch ein paar andern Masken.

Soll diese Red' uns zur Entschuldigung dienen.
etc. I, 4.

ganze zweite Hälfte der Szene mit Mercutios Erzählung
ı Mab ist gestrichen. Der Schluß der Szene lautet:

Ich träumte diese Nacht.
Ich auch.
Was war Eu'r Traum?
Daß Träume Torheit sind und eitler Schaum.
(Man hört Trompeten.)
Macht fort, macht fort! Wir kommen sonst zu spät!
(Alle ab in das Haus.)

2. Ein Saal in Capulets Hause. Musik und Tanz.
Gräfin. Capulet. Julia. Wärterin.
I, 3.

Szene beginnt, unter Tilgung alles Vorangehenden, wie bei
nit den Worten der Gräfin:

Die Hochzeit, ja! das ist der Punkt, von dem
Ich sprechen wollte.

:h der folgende Text dieser Szene folgt mit geringen Ab-
gen Goethe.

Nach Julias letzten Worten fordert eine Maske diese zum Tanze auf; die Gräfin und Wärterin verlieren sich in den Hintergrund. Romeo und Benvolio treten auf.

Es folgt I, 5, beginnend mit Romeos Worten (in Goethes Redaktion):

Wer ist das Fräulein, welche dort den Ritter
Mit ihrer Hand beseligt?

Benvolio. **Weiß ich das?**

Romeo. **O, sie belehrt die Kerzen, hell zu scheinen!**

etc. I, 5.

Im folgenden fehlt Capulets letzte Rede. Der Akt schließt mit Julias Worten:

O Wunderwerk! Ich fühle mich getrieben,
Den ärgsten Feind aufs zärtlichste zu lieben.

Akt II.

1. Capulets Garten mit dem daranstoßenden Flügel des Hauses. Nacht.

II, 2.

Nach dem ersten Verse:

Der Narben lacht, wer Wunden nicht gefühlt

folgen die von Goethe hier eingelegten fünf Verse, in einer allerdings mehrfach, wie es scheint, entstellten Fassung:

Wer weiß vom [Goethe: von] Durst am Quell, der niemals [Goethe: ewig] kühlt?
Die Wunde brennt [Goethe: schmerzt]! Wer denket an [Goethe: dächte sich] die Narben,
Der Durstige soll an der [Goethe: soll er am] Quelle darben?
Nein! hier ist Narb' und Mund [Goethe: Wund' und Quell] und Quell' und Heil [Goethe: Schmerz und Heil]!
Sei was es will, es werde mir zuteil.

Es folgt:

Doch still! Was schimmert durch das Fenster dort?

etc. II, 2.

Auf Julias Worte:

Doch meinst du es nicht gut,
So bitt' ich dich, hör' auf zu werben, laß
Mich meinem Gram

folgt, frei nach Goethe, die Einfügung:

Beim ew'gen Heil, [Schreyvogel]
Das, was du wissen willst, ich weiß es schon,
Und [Goethe: Ich] hab' es gleich bedacht. Du kennst Lorenzo,
Jenen heil'gen [Goethe: werten] Mann, der Allen beisteht, heil'ger Liebe voll.

Auch dir ist er ein Vater, so wie mir [Goethe: kennt dein Herz].
Bei diesem laß uns morgen früh uns finden; [Schreyvogel]
Er legt die fromme Hand auf unsre Hände,
Und alle Sorg' und Furcht, sie hat ein Ende.

Im folgenden ist statt:

Um welche Stunde soll ich morgen schicken

der Goethe'sche Wortlaut eingesetzt:

Julia. Um welche Stunde soll ich morgen kommen?
Romeo. Sobald du kannst; ich gehe gleich dahin.

In Romeos abschließendem Monologe sind die beiden letzten Zeilen gestrichen.

2. Ein Garten.
II, 3.

Lorenzos Monolog schließt schon mit den Worten:

Abtrünnig seiner Art, sich nicht durch Mißbrauch schändet.

Im folgenden ist nach Lorenzos Worten:

Sie wußte wohl, dein Lieben
Sei zwar ein zärtlich Wort, doch nur in Sand geschrieben

von dem von Goethe hier eingelegten größeren Zusatze das folgende aufgenommen:

Romeo. Damit die Neigung nun in Erz geschrieben sei,
So steh' uns, theurer [Goethe: heil'ger] Mann, mit deinem Segen bei.

Lorenzo. Der Väter alter Haß zerstört der Kinder Lust.

Romeo. Zerstör' er denn zuerst der beiden Kinder Brust,
Mein Vater, was uns droht, es ist nicht zu bedenken;
Die Trennung, sie allein, mußt' [Goethe: müßt'] uns zu Tode kränken.
(Er wirft sich leidenschaftlich Lorenzo an den Hals.)

Es folgt, wie bei Goethe:

Lorenzo (nach einer Pause). Der Himmel lächle denn dem heil'gen Bund,
Daß künft'ge Tag' uns nicht durch Trübsal schelten.

etc. II, 6.

Lorenzos letzte Rede lautet, wie bei Goethe, unter Verlegung der betreffenden Worte aus II, 3 an diese Stelle:

Kommt, Eurem Wagstück Segen zu erfleh'n!
Ich bin aus wicht'gem Grund geneigt, Euch beizusteh'n.
Vielleicht, daß dieser Bund im höchsten Glück sich endet,
Und Eurer Häuser Groll in ew'ge Freundschaft wendet.
(Alle drei ab.)

3. Straße.

III, 1.

Dem Beginn der Szene sind die folgenden Reden aus II, 4 vorangestellt:

Mercutio. Wo Teufel kann der Romeo stecken? Kam er heute Nacht nicht nach Hause.

Benvolio. Nach seines Vaters Hause nicht; ich sprach seinen Bedienten.
Ich bitt' Dich, Freund, laß uns nach Hause geh'n;
etc. III, 1.

Beim Auftritt des Prinzen im folgenden fehlen die Gräfinnen Capulet und Montague; ihre Reden sprechen Capulet und Montague. Die lange Erzählung Benvolios ist in zehn Verse zusammengezogen.

Nach Capulets Worten (Gräfin Capulet):

Ich fleh' um Recht,

schließt Schreyvogel mit dem Verse:

O Fürst! Du darfst und wirst es mir nicht weigern.

Die letzte Rede Montagues (Gräfin Montague) schließt:

Das Leben Tybalts nahm er, weiter nichts.

Prinz. Nichts weiter? Wahrlich, — weil er das verbrochen
etc.

wie bei Shakespeare.

Mit der Rede des Prinzen schließt der Akt.

Akt III.

1. Zimmer in Capulets Hause.

III, 2.

Mit Julias Worten:

Nicht Romeo, den Tod umarm' ich dort

schließt die Szene.

2. Lorenzos Clause.

III, 3.

Nach Lorenzos Worten:

Geh', gute Nacht! Und hieran hängt dein Loos

geht der Text im Anschluß an Goethes Fassung in folgender Weise weiter:

> Verkleidet eile mit dem Frühsten fort,
> Und schnell nach Mantua. Es soll von mir
> Zu deinem Trost an Botschaft dir nicht fehlen.
> [Goethe: Es soll an Botschaft
> Von mir zu dir zu deinem Trost nicht fehlen.]
> Mein treuer Bruder Markus meldet
> [Goethe: Ein treuer Bruder meines Ordens meldet]
> Von Zeit zu Zeit dir jedes gute Glück,
> Das hier begegnet.
> etc.

wie bei Shakespeare.

Mit Romeos folgenden Versen, unter Weglassung des letzten

> Leb' wohl!

schließt der Akt.

Akt IV.

1. Garten. Nacht.

III, 5.

Die Szene schließt wie bei Goethe mit Romeos Worten:

> Der Schmerz trinkt unser Blut. Leb' wohl! Leb' wohl!

2. Zimmer (fällt vor).

III, 5,

beginnend mit Julias Worten:

> O Glück! Ein Jeder nennt dich unbeständig.

Nach Julias Worten:

> Zu beichten [Schreyvogel: beten] und Vergebung zu empfahn

folgt Goethes Einfügung, etwas abgeändert und gekürzt, in folgender Fassung:

Wärterin. Ihr braucht nicht weit zu gehn; er kommt hierher,
Man hat ihn schon berufen, uns und euch
An diesem Schreckenstag zu trösten [Goethe: -tage fromm zu trösten].
Allein, Ihr selber macht uns alle froh,
[Goethe: Allein ihr werdet solchen Todestag | In Lebenstage wandeln]
Wenn ihr nur Paris freundlich anseht.
[Goethe: wenn ihr Paris | Nur freundlich anseht, dann, wie ich gesagt,
Noch freundlicher und immer weiter fort]
Tut's mir zu Liebe, tut's den Eltern auch,
Die alles Heil auf dieses Bündnis setzen
[Goethe: Die, tiefgebeugt, auf euch das Heil nur setzen.
Er ist nicht weit, Graf Paris ist nicht weit]
Ich send' ihn her; seid freundlich, bitt' ich!
[Goethe: und seid nur freundlich, freundlich.]

Nach Julias folgendem Monolog, der bei Shakespeare den dritten Akt schließt, tritt Paris ein, und es folgt die von Goethe gedichtete Szene zwischen Julia und Paris in unveränderter Fassung.

Nur ist Julias Anrede an den Grafen aus dem Goethe'schen «du» (Nun aber stürmst du, wie mein Vater stürmt) in das der entsprechenden Szene bei Shakespeare (IV, 1) entnommene «Ihr» umgeändert. Auch der Übergang in den folgenden Auftritt Lorenzos, der ebenfalls in Julias Gemach erscheint, entspricht genau der Goethe'schen Fassung. Nur ist in der ersten Rede Lorenzos Goethes inkorrekte Anrede «Mein Fräulein» getilgt.

Auf Lorenzos

Wir sind allein

folgt wie bei Goethe:

Julia. Komm, wein' mit mir; Trost, Hoffnung, Hülf' ist hin.

etc. IV, 1.

Julias Schlußworte haben Goethes erweiterte Fassung erhalten:

Gib, Liebe, Kraft mir [Goethe: und], Kraft wird Hülfe leihen!
Lebt wohl, mein teurer Vater, lebet wohl!
Gott schenk' uns bald ein fröhlich Wiedersehn.

An Lorenzos Abgang schließt sich unmittelbar, wie bei Goethe, Julias Schlaftrunk-Monolog.

IV, 3.

Mit diesem Monolog schließt der vierte Akt.

«Sie wirft sich auf das Ruhebett. Während dem Trinken fällt der Vorhang.»

Akt V.

1. Eine Straße zu Mantua.

V, 1.

Nach Balthasars erster Rede folgt Goethes große Einfügung, beginnend:

Romeo. Unglücklicher! Du [Goethe: Du, guter Knabe] träumest, oder ich.

Hierauf: Balthasars ausführlicher Bericht über Julias Beisetzung, mit einigen Varianten.

V. 1702 (Weimarer Ausgabe) bei Goethe:

Dumpf war das Volk, ein jeglicher betroffen.

Schreyvogel:

Dumpf war die Menge, jeglicher betroffen.

V. 1709—1712:

Jedermann
Erwartete — man wollte sie nicht tot —
Erwartete, daß sie sich regen sollte.
Als aber nun der helle Tag die Augen etc.

rurden umgeändert in:

Jedermann
Erwartete, daß sie sich regen sollte;
Denn Niemand wollte tot sie glauben.
Als aber bald der helle Tag etc.

Goethes «richthaft enge Straßen» (V. 1718) wurden in «eng-;edrängte» Straßen verwandelt.

Auf Balthasars Erzählung folgt:

Romeo. Ist es denn so? Dann, Sterne, trotz' ich euch!
etc. V, 1.

2. Eine kurze Halle.

V, 2.

Der Bericht des Bruders Markus hat unter Benutzung des Goethe'schen Textes folgende Fassung erhalten:

Ich ging, um einen Bruder
Von unserm Orden zum Geleite mir
Zu suchen; sorgenlos trat ich ins Haus,
Wo man der Kranken pflegt nach alter Sitte;
Ich finde bald, was ich gesucht; doch als
Wir wandern wollen, sind wir eingesperrt
Und außen stark bewacht, und wir erfahren,
Daß niemand aus noch eingelassen wird,
Weil die Regierung den Verdacht gefaßt,
Die böse Seuche hab' im Kloster sich
Gezeigt und selbst die Brüder angesteckt.
Bis dieses untersucht war und beseitigt,
Mußt' ich verharren. Jetzt erst wieder frei,
Komm' ich sogleich, die Hindrung dir zu melden.

3. Ein Kirchhof. Auf demselben das Familienbegräbnis der Capulets. Nacht.

V, 3.

Nach der erwachenden Julia Worte:

Wo ist mein Romeo?

lautet die Antwort Lorenzos, mit Benutzung der von Goethe vorgenommenen Umstellung:

Sieh! Dein Gatte liegt zu deinen Füßen tot,
Und Paris auch. — Ich höre Lärm. Kommt, Fräulein!
Ich bringe euch zu einer Schwesterschaft
Von heil'gen Frauen. — Fort! Die Wache kommt.
Geht, gutes Kind!
(Geräusch von Kommenden hinter der Szene.)
Ich darf nicht länger bleiben.
(Er geht ab.)

Julia (allein). Geh' nur, entweich'!
etc.

Die Rede des Wächters hinter der Szene im folgenden ist dem Prinzen zugeteilt.

Nach Julias Tod folgt die Schlußszene des Stückes, unter Weglassung alles anderen, in folgender Fassung:

Letzte Szene.

Der *Prinz* mit *Lorenzo*, *Balthasar* und dem *Pagen* des *Paris*, einen Brief in der Hand. *Capulet*. *Montague*. *Gefolge* und *Wache*.

Page. Dies ist der Ort, durchlaucht'ger Herr!
Balthasar. Seht, seht!
Entleibt liegt Paris hier, tot Romeo,
Und Julie in ihrem Blute.
Capulet (auf ihre Leiche stürzend).
O meine Tochter, zweimal stirbst du mir!
Montague. Mein Sohn, mein Sohn! Was hast du mir getan! } [Schreyvogel]
Vor deinem Vater dich ins Grab zu drängen!
Lorenzo. Es ist, wie ich gesagt, und als ich floh,
Starb sie von eigner Hand. [Schreyvogel.] Ist etwas hier
Durch mich verschuldet, laßt mein altes Leben,
Nur wenig Stunden vor der Zeit, es büßen,
Ein Opfer strengen Richterspruches fallen.
Prinz. Wir kennen dich als einen heil'gen Mann,
Und dieser Brief bewähret deine Worte,
Den Liebesbund, die Zeitung ihres Todes,
Den Vorsatz, neben ihr durch Gift zu sterben: — —
Wo sind sie, diese Feinde? — Capulet, — Montague
Seht, welch ein Fluch auf eurem Hasse ruht,
Daß Liebe selber eure Freuden tötet.
Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehn,
Verlor zwei würd'ge Freunde. — Alle büßen.
Capulet (aufstehend). O Bruder Montague, gib mir die Hand,
Das ist das Leibgedinge meiner Tochter,
Denn mehr kann ich nicht fordern.
Montague (weinend an seinem Halse). Bruder!
Der Vorhang fällt.

Der ersten Aufführung von «Romeo und Julia» in seiner Bearbeitung hatte Schreyvogel im «Sammler» Nr. 152, vom 19. Dezember 1816 einen einführenden Artikel aus seiner Feder vorausgeschickt, worin er über die Absichten und Grundsätze seiner neuen Einrichtung Rechenschaft gab. Da dieser Aufsatz für die Intentionen des Dramaturgen von hohem Interesse ist, mag hier ein vollständiger Abdruck des Artikels folgen:[9])

«Romeo und Julia.» Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Nach A. W. Schlegels Übersetzung für die Bühne eingerichtet von C. A. West; aufgeführt im k. k. Hoftheater nächst der Burg am 20. Dezember 1816. Die gegenwärtige Bearbeitung (wenn man eine bloße szenische Anordnung so nennen will) weicht von derjenigen beträchtlich ab, welche Herr von Goethe vor einigen Jahren auf das Theater gebracht hat. Sie entfernt sich jedoch nur von der letzteren, um dem Originale näher zu kommen, dessen große dramatische Anlage den Beschränkungen der Bühne angepaßt werden kann, ohne daß man nötig hat, wesentliche Veränderungen in der Ökonomie der Handlung vorzunehmen. Vor allem schien es wichtig, die Eingangsszenen nach Shakespeares Entwurfe herzustellen, da die Grundlagen der Tragödie (der alte Zwist der Häuser Capulet und Montague und Romeos früherer Gemütszustand) darin enthalten und mit großer theatralischer Einsicht entwickelt sind. In Goethes Bearbeitung verschwinden die Parteihäupter mit dem zweiten Akte gänzlich, und der Fürst, der bei Shakespeare die Handlung eröffnet und schließt, tritt nicht mehr auf, nachdem er den Bann über Romeo ausgesprochen hat. Eine öffentliche Begebenheit wird also im Laufe des Stückes in einen bloß häuslichen Unfall verwandelt, die Handlung verliert an tragischer Bedeutung, und die Versöhnung der Parteien durch den unglücklichen Tod ihrer Kinder, die nach dem Prolog die Endabsicht des Dichters in diesem Trauerspiele war, kommt gar nicht zur Sprache.

In der Abteilung der Akte bin ich Goethen gefolgt. Hingegen habe ich von seiner Anordnung der einzelnen Szenen bloß den Anfang des zweiten Aktes beibehalten, worin die Auftritte bei Lorenzo, mit Aufopferung der herrlichen Szene zwischen Julia und der Wärterin in einen zusammengezogen sind. Diese Verknüpfung zweier im Original wesentlich getrennter Momente ist aus szenischen Rücksichten nicht wohl zu vermeiden, obgleich der Zeitraum dadurch verloren geht, in welchem Juliens Neigung die mädchenhafte Schüchternheit ablegt.

Außer den Expositionsszenen haben besonders der vierte und fünfte Akt durch die Veränderungen verloren, die Herr von Goethe in der theatralischen Einrichtung machen zu müssen glaubte. Es ist nicht einzusehen, warum eben im vierten Aufzuge die Bühne gar nicht verwandelt werden soll, da dies doch in allen anderen Akten geschieht. Nach Goethes Bearbeitung bleibt Julia von dem ersten bis zu dem letzten Auftritte dieses Aktes, während es Tag und wieder Nacht wird, vor den Augen der Zuschauer unbeweglich an einer Stelle. Anstatt daß sie, wie es in der Natur ist, bei dem Mönche Hilfe sucht, wo sie dem Paris nur zufällig begegnet, müssen ihr diese Herren die Visite auf ihrem Zimmer machen. Lorenzo hat sogar die Vorsicht, den Schlaftrunk mitzubringen, obwohl er noch nicht wissen kann, daß dieses äußerste Mittel nötig und Julia geneigt sein würde, es anzuwenden. Der wichtige Moment der Zurückkunft Juliens mit ihrer verstellten Ein-

willigung zu dem Heiratsplane ihres Vaters, der, mit Shakespeare zu reden, gleic sam der letzte Lebensblitz in dem tragischen Geschicke ist, mußte bei jener e zwungenen Einheit des Ortes natürlich auch wegfallen.

Die schöne Beschreibung von Juliens Leichenzuge im Anfang des fünft Aktes gehört Herrn von Goethe; sie ersetzt großenteils die Szene in Juliens Schla zimmer am Schlusse des vierten Aktes, welche der theatralischen Konvenienz au geopfert werden muß, und ist also eine wahre Verbesserung des Originals zu Behufe der Darstellung. Um so weniger lassen sich die nachfolgenden Ve änderungen in dem Plane des Originals rechtfertigen. Von dem Auftritte des Pa an (Akt V, Sz. 6) bis zur Ankunft des Fürsten und der beiden Familienhäupt (Sz. 11) ist bei Shakespeare alles lauter Bewegung und Leben, und im größt wie im kleinsten beweist der Dichter die tiefste Kenntnis der tragischen Effekt Die dialogische Form ist von Shakespeare in diesem Teile seines Werkes mit u übertrefflicher Meisterschaft benutzt: der Page des Paris, Romeos Diener sind kei unbedeutenden Nebenfiguren, sondern von großer künstlerischer Wichtigke Welches Feuer in Romeos Reden mit seinem Bedienten! Welche absichtsvol Kunst in dem Gespräche des letzteren mit Lorenzo! — Durch die Entfernung dies Nebenpersonen ist die Katastrophe unter Goethes Hand hauptsächlich um so vi kälter geworden. Er läßt zuerst den Paris auftreten und einen Monolog halte dann den Romeo wieder mit einem Monolog, dann den Lorenzo desgleichen, u nachdem auch Julia ihren Monolog gesprochen, den Mönch die Tragödie in eine fünften Monolog mit einer moralischen Betrachtung beschließen.

Indem ich die Ökonomie der Handlung und die Szenenfolge, soweit es d Beschränkungen der Bühne erlauben, nach Shakespeares Anlage herzustellen sucht erhielten auch die Charaktere die Umrisse wieder, welche sie im Original habe Romeo selbst, der Prinz, Mercutio, Graf Paris, Benvolio hatten in Goethes B arbeitung viel von ihrer Eigentümlichkeit verloren; der ehrliche Balthasar war oh Not und Vorteil in einen etwas tändelnden Pagen verwandelt worden. So vo trefflich Goethe in seinen eigenen Charakterzeichnungen ist, so wenig scheint e ihm gegeben, den Umrissen einer fremden Meisterhand völlig treu zu bleiben; er i selbst zu sehr Original, um in seinen Nachbildungen der Originalität eines andere großen Geistes nicht Abbruch zu tun.

Die Übersetzung des Herrn A. W. Schlegel, die auch der Goethe'schen Um arbeitung durchaus zum Grunde liegt, ist dem Originale mit so seltener Kun und Treue nachgebildet, daß von derselben abweichen in den meisten Fällen nich anderes ist, als sich von der Urschrift selbst entfernen. Ich habe sie daher, b auf wenige Stellen, beibehalten; um so mehr, da es hier nur um den Versu einer szenischen Einrichtung zu tun war, wodurch «Romeo und Julia» mit me Effekt als wie bisher auf die deutsche Bühne gebracht werden könnte. Eine so fältige Bearbeitung des Stückes für das Theater und die Lektüre zugleich wi vielleicht diesem Versuche folgen, wenn ich erst die Erfahrung über eine ähnlic szenische Einrichtung des «Hamlet» und «Lear» werde zu Rate gezogen haben.

Carl August West.

Bei der Durchsicht dieser Voranzeige fällt die Tatsache au daß ihre Angaben von der uns vorliegenden gedruckten Fassung d Schreyvogel'schen Bearbeitung in einigen Punkten abweichen.

Zunächst wird die Angabe des Dramaturgen, er sei in der Abteilung der Akte Goethe gefolgt, wohl durch den zweiten und dritten, nicht aber durch den ersten Aktschluß der Einrichtung bestätigt. Während Goethe die Balkonszene, die nach der Einteilung unserer Shakespeare-Ausgaben den zweiten Akt eröffnet, noch in den ersten Akt zog, von der richtigen Erkenntnis geleitet, daß die nächtliche Liebesszene in dieser Tragödie der sich überstürzenden Leidenschaften nicht rasch genug auf die erste Begegnung der beiden Liebenden im Capulet'schen Hause folgen kann, behält das Buch von Schreyvogels Einrichtung die Einteilung des Originales bei und reißt die Ball- und Balkonszene durch einen Aktschluß auseinander.

Weiter: Schreyvogel tadelt in seinem Vorbericht die Unnatürlichkeit der Goethe'schen Bearbeitung, die im vierten Akte, um eine Verwandlung des Schauplatzes zu ersparen[10]), Paris und Lorenzo, diesen mit dem eigens dazu mitgebrachten Schlaftrunke in Julias Gemach erscheinen läßt, anstatt daß Julia, wie es der Situation entspricht, und wie es Shakespeare vorschreibt, in der Zelle des Mönches Hilfe sucht. Auch das mißbilligt er, daß infolge dieser Einrichtung «der wichtige Moment der Zurückkunft Juliens mit ihrer verstellten Einwilligung zu dem Heiratsplane ihres Vaters» wegfallen müsse. Desto auffallender erscheint es, daß das Buch von Schreyvogels Einrichtung in der szenischen Anordnung des vierten Aktes der hier mit Recht auf das schärfste getadelten Goethe'schen Bearbeitung ohne irgendwelche Änderung folgt.

Diese Tatsache legt mit ziemlicher Gewißheit die Vermutung nahe, daß in dem gedruckten Buche von 1841 nicht die ursprüngliche, sondern eine spätere, umgearbeitete Fassung von Schreyvogels Einrichtung vorliegt. Die Bearbeitung, nach der das Stück am 20. Dezember 1816 zur ersten Aufführung kam, konnte unmöglich dieselben Verstöße zeigen, die in dem Vorberichte des vorangehenden Tages von dem Bearbeiter selbst als Mißgriffe besonders hervorgehoben worden waren. In jener ursprünglichen Fassung der Einrichtung gehörte also die Balkonszene zweifellos noch dem ersten Akte an. Der vierte Akt war aller Wahrscheinlichkeit nach derart geordnet, daß die Bühne sich nach Julias Monolog «O alter Erbfeind! Höllischer Versucher!» in Lorenzos Zelle verwandelte; hier spielte sich IV, 1 ab in der Fassung des Originals; dann folgt wohl nach einer abermaligen Verwandlung in ein Zimmer des Capulet-schen Hauses die Szene, wo Julia in das elterliche Haus zurückkehrt (IV, 2); hieran reihte sich wahrscheinlich in einer dem-

entsprechenden Verbindung, ohne weitere Verwandlung, Julias Schlaftrunk-Monolog, der den Akt zum Abschluß brachte.[11]) Was Schreyvogel veranlaßte, von dieser ursprünglichen Anordnung später zu der Fassung der Buchausgabe abzuweichen, waren hinsichtlich des ersten Akteinschnittes wohl Gründe technischer Art. Die offene Verwandlung (eine andere Art des Szenenwechsels kannte die damalige Bühne nicht) aus dem Ballsaal, der eine ziemlich geräumige Bühne erforderte, in den Garten mit Balkon, bereitete bei dem für diese Dekoration erforderlichen umständlichen szenischen Aufbau besondere Schwierigkeiten. Diese wurden beseitigt, indem man die Balkonszene an den Anfang des zweiten Aktes legte und dadurch im Zwischenakt Zeit und Raum für deren schwierigen szenischen Aufbau gewann. Für die folgende Szene im Klostergarten konnte eine kurze Dekoration vor dem Balkone vorfallen.

Die Änderungen im vierten Akte wurden wohl in erster Linie durch die störende Häufigkeit der Verwandlungen veranlaßt (der Akt verlangte im ganzen vier verschiedene Schauplätze); schon Schreyvogels Tagebuch vom 20. Dezember 1816 schob die geteilte Aufnahme des Stückes der «schlechten Einrichtung des Theaters» und den «vielen Verwandlungen» zu. Vielleicht mögen auch die Gastspiele auswärtiger Künstlerinnen, die die Rolle der Julia nach Goethes Bearbeitung studiert hatten, Veranlassung gewesen sein, daß der Dramaturg entgegen seiner besseren Überzeugung zu Goethes Anordnung dieser Szenen zurückkehrte.

Auf alle Fälle hatte Schreyvogel die zahlreichen Schwächen der Goethe'schen Bearbeitung mit klarem Blicke erkannt und war bestrebt, in seiner eigenen Einrichtung durch Rückkehr zum Originale jene Fehler zu vermeiden. So wurde vor allem die herrliche Exposition und damit der große öffentliche Hintergrund der Tragödie wieder in seine Rechte gesetzt; der wichtige psychologische Zug von Romeos Liebe zu Rosalinde, der bei Goethe auf eine flüchtige Erwähnung beschränkt und in seiner charakteristischen Eigenart verwischt worden war, wurde wieder hergestellt. Im vierten Akte wurde, wenigstens für die ursprüngliche Fassung der Einrichtung, die verfehlte szenische Anordnung der Goethe'schen Bearbeitung und die unendlich schwache Neudichtung der Szene zwischen Julia und Paris zugunsten des Originales aufgegeben. Der wichtigste und bedeutendste Fortschritt Schreyvogels aber war die Herstellung der großen Schlußszene, deren wundervolle Schönheit und künstlerische Vollendung, gegenüber dem kalten und leblosen, die Intentionen

.es Originals völlig verkennenden Schlusse Goethes, der Vorbericht .es Dramaturgen in beredten Worten hervorhebt.

So erhielt denn die Kirchhofszene mit einigen geringfügigen Kürzungen und Änderungen die Fassung des Originales; nur in dem etzten Auftritt hielt Schreyvogel eine energischere Zusammenziehung ür notwendig; um die Rekapitulation der ganzen Handlung durch ,orenzos Bericht zu vermeiden, griff er zu dem Auskunftsmittel, daß ,orenzo bereits auf dem Gange zur Gruft dem Prinzen den Hergang ler Dinge berichtet hat. Die Gräfin Capulet wurde gestrichen und ler Inhalt der Szene derart zusammengezogen, daß sich die 143 Verse, lie bei Shakespeare auf Julias Tod noch folgen, auf deren 23, also ıngefähr auf den sechsten Teil, reduzierten. Damit war ein rascherer ınd für die moderne Bühne vielleicht wirkungsvollerer Abschluß ;efunden, wenngleich auf Kosten der natürlichen logischen Entvicklung der Schlußsituation und unter Verlust einiger besonderen lichterischen Schönheiten des Originals. Insbesondere war der Wegfall der letzten Rede des Prinzen, deren weich ausklingende Molltöne für den Schlußeindruck nicht zu missen sind, ein Mißgriff.

Von größeren Goethe'schen Neudichtungen hatte Schreyvogel in lie ursprüngliche Fassung seiner Einrichtung, abgesehen von den ünf zu Beginn der Balkonszene eingelegten, völlig entbehrlichen Versen und einigen anderen da und dort verwendeten Zeilen, wohl ıur Balthasars Bericht über Julias Bestattung im fünften Akte auf;enommen. Die «schöne Beschreibung von Julias Leichenzuge» ıollte den Ausfall der Szene in Julias Schlafgemach am Schlusse les vierten Aktes ersetzen. Natürlicherweise war für den Ausfall ler prachtvollen Szenen an der Bahre der scheintoten Julia, einem ınbedingt notwendigen lyrischen Ruhepunkt in der Ökonomie der Tragödie, durch Einlegung der langatmigen, aus dem Stile des Werkes völlig herausfallenden Neudichtung Goethes, die zudem mit der lramatischen Situation ganz und gar unvereinbar war, nur ein höchst ninderwertiger und anfechtbarer Ersatz geschaffen.

Im allgemeinen war es zu bedauern, daß Schreyvogel sich nicht ıoch weit energischer, als er es getan, von dem Vorbild der Goethe.chen Bearbeitung emanzipierte und soweit als irgend möglich auf das Original zurückgriff. Er befand sich dabei allerdings insofern in einer ;ewissen Notlage, als ihm die mangelhafte Einrichtung seiner Bühne :wang, den außerordentlich häufigen Szenenwechsel des Stückes nach Möglichkeit zu vereinfachen. Diese Rücksicht nötigte ihn schon zu

Beginn des Stückes, die drei Straßenszenen (II, 1, 2 und 4) in eine einzige Szene auf einen Schauplatz zusammenzulegen.

Dieselbe Rücksicht veranlaßte den Bearbeiter auch im zweiten Akte, dem Vorbilde Goethes zu folgen und die beiden zeitlich getrennten Lorenzoszenen (II, 3 und II, 6) in einen Auftritt zusammenzuziehen. Wie sehr durch diese Verknüpfung zweier «im Original weislich getrennten Momente» und die dadurch bedingte Aufopferung der «herrlichen Szene» zwischen Julia und der Wärterin (II, 5) die dichterische Entwicklung, namentlich im Hinblick auf Julias Charakter, geschädigt wurde, war dem Dramaturgen, wie der Artikel im «Sammler» zeigt, keineswegs entgangen. Auch für die durchaus nicht unbedingt zu billigende Anordnung des Akteinschnitts zwischen dem zweiten und dritten, sowie dem dritten und vierten Akte blieb das Vorbild Goethes maßgebend. Desgleichen wurde — was bei Schreyvogels Streben nach möglichster Vereinfachung der Szenerie zu verwundern ist — die von Goethe eingelegte, entbehrliche Verwandlung nach dem Abschied Romeos von Julia in der Brautnacht, auch von Schreyvogel übernommen. Da der Abschied der Liebenden, wie es ja auch im Originale (III, 5) gedacht ist, ebensogut wie die nachfolgenden Auftritte in Julias Zimmer spielen konnten, war die Änderung offenbar nur durch die Absicht veranlaßt, dem wundervollen Abschiedssang durch den Schauplatz des Gartens mit dem Balkon einen stimmungsvolleren dekorativen Hintergrund zu geben. Auch darin blieb leider Goethes Vorbild maßgebend, daß der vierte Akt unter Aufopferung der Scheintodszenen an die «theatralische Konvenienz» mit Julias Schlaftrunk-Monolog geschlossen wurde.

Mit den Änderungen, die Schreyvogel in der Ökonomie der Handlung und in der Szenenfolge an Goethes Bearbeitung vornahm, bestrebte er sich gleichzeitig, wie er in seiner Vorbesprechung ausführte, auch den Charakteren die Umrisse wiederzugeben, die ihnen im Originale eigen sind, insbesondere denen des Romeo, des Prinzen, des Mercutio, Paris und Benvolio das zurückzuerstatten, was sie bei Goethe von ihrer Eigentümlichkeit verloren hatten. Leider ist der Wiener Dramaturg mit diesen Bestrebungen auf halbem Wege stehen geblieben. Wohl haben Romeo, der Prinz, Paris und Benvolio durch die Herstellung der Exposition und des richtigen Schlusses der Tragödie zum größten Teile wiedergewonnen, was ihnen durch Goethes Bearbeitung genommen worden war. Wohl ist auch Mercutio in der Szene seines ersten Auftretens (I, 4), gegenüber der von Goethe hier vorgenommenen Umgestaltung einigermaßen wieder zu seinem

Rechte gelangt. Aber im Vergleiche zu der vollsaftigen Gestalt des echten Shakespeare'schen Mercutio ist auch die entsprechende Figur in Schreyvogels Bearbeitung nur ein farbloser Schatten geblieben. Auch Schreyvogel wagte seltsamer Weise nicht, ihm die von Goethe geraubte Erzählung von Frau Mab zurückzugeben. Wie bei Goethe, so wurde auch bei Schreyvogel die charakteristische Szene, wo Mercutio den Freund, der über die Mauer in den Capulet'schen Garten gesprungen ist, mit seinen Beschwörungen foppt (II, 1), desgleichen die prachtvolle Straßenszene des zweiten Aktes (II, 4), dem Rotstift geopfert. Ja, in einer Beziehung ist Schreyvogel sogar noch hinter Goethes Bearbeitung zurückgeblieben: die wundervolle Rede des auf den Tod verwundeten Mercutio «Nein, nicht so tief wie ein Brunnen usw.», die bei Goethe völlig unverändert geblieben ist, wurde bei Schreyvogel durch einen bei den Worten «Fragt morgen nach mir» beginnenden Strich, ungefähr um zwei Drittel ihres ganzen Umfanges, verkürzt.[12])

Da man kaum annehmen kann, daß einem Manne von dem literarischen Feingefühl und dem Adaptionsvermögen eines Schreyvogel das Verständnis mangelte für den eigentümlichen Reiz, den die Mischung von Humor und Tragik in Shakespeares Dramen ausstrahlt, kann man die Verkürzung, die seine Bearbeitung mit den humoristischen und komischen Elementen in der Romeo-Tragödie, insbesondere der Gestalt des Mercutio vornahm, wohl nur damit erklären, daß er befürchtete, bei dem Experimente, das die erste Aufführung des echten Shakespeare'schen Stückes in Wien damals bedeutete, das Publikum durch das allzustarke Hervortreten der humoristischen Teile zu befremden und damit den Erfolg der Vorstellung zu gefährden. Es ist sehr bezeichnend, daß Schreyvogel in seinem Vorberichte unter den Gestalten, die bei Goethe viel von ihrer Eigentümlichkeit verloren hätten und die deshalb dem Originale wieder zu nähern seien, diejenige Gestalt gar nicht nennt, für die dies am meisten zutrifft: die der Amme. Die Wiener Bearbeitung macht nicht den leisesten Versuch, diese köstliche Gestalt aus der Vergewaltigung und Verkürzung, die sie durch Goethes Klassizismus erfahren hatte, wieder herauszureißen und ihr die scharfen Umrisse des Originales zurückzugeben. Wie bei Goethe, so ist auch bei Schreyvogel die ganze prachtvolle Einführung der Amme, ihre redseligen Erörterungen über das Alter ihres Pflegekindes, ferner ihre charakteristische Begegnung mit Romeo und Mercutio auf der Straße (II, 4), endlich ihr Gespräch mit Julia im zweiten Akte (II, 5), das

freilich auch aus anderem Grunde fallen mußte, dem Rotstift g opfert. Aber nicht nur das: die Amme ist sogar gegen Goeth Bearbeitung noch in zahlreichen Einzelheiten von Schreyvogel ve kürzt, mit dem deutlich sichtbaren Bestreben, die komisch wirken den Elemente zurückzudrängen. Schon in der ersten Szene de Amme sind so charakteristische Reden wie:

Schön!
Eine Ehre! Hättst du eine andre Amme
Als mich gehabt, so wollt' ich sagen: Kind,
Du habest Weisheit mit der Milch gesogen

und:

ein wahrer Zuckermann!

Reden, die Goethe unangetastet ließ, von Schreyvogel gestriche Auch in der Szene, wo die Amme mit der Strickleiter zu Juli kommt (III, 2), bietet Goethe für die Rolle der Amme mehr Te als Schreyvogel; ebenso in den Szenen nach der Brautnacht (III, 5 wo die charakteristischen Wortgefechte zwischen der Amme un dem polternden Capulet und das prachtvolle:

Ein Lump ist Romeo nur gegen ihn

im Gegensatz zu Goethe gefallen sind. Der Besorgnis des Drama turgen, durch die humoristischen Elemente die Wirkung des Werke auf das große Publikum zu gefährden, entsprang wohl auch die Be seitigung des die Tragödie einleitenden charakteristischen Gespräche der Capulet'schen Diener und ihrer Begegnung mit denen Montague

Dem Texte von Schreyvogels Einrichtung ist die Übersetzun Schlegels zu Grunde gelegt, deren seltene Kunst und Treue d Dramaturg, wie der Artikel des «Sammlers» zeigt, in vollem Maß zu schätzen weiß. Wenn Schreyvogel hieran die Bemerkung knüpf jede Abweichung von Schlegel bedeute in den meisten Fällen nich anderes, als eine Entfernung von der Urschrift, und die Versicherun gibt, daß er bis auf wenige Stellen den Schlegel'schen Text be behalten habe, so wäre zu wünschen gewesen, daß er diese wenige Stellen noch mehr beschränkt und sich auch hier noch mehr, als e es getan, von der Benutzung des Goethe'schen Textes losgesagt hätt So war es gewiß keine Besserung gegenüber Schlegel, wenn Schrey vogel, um nur ein Beispiel herauszugreifen, statt Lorenzos Wort

Es drängt aus allen Sinnen mich heraus

die Goethe'sche Fassung:

Und mein Verstand verlieret alle Richtung

einsetzte, oder wenn er Romeos Worte in Schlegels vortrefflicher Fassung:

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!

unter Benutzung des Goethe'schen Textes mit dem matten Ausdruck vertauschte:

Ist es denn so? Dann, Sterne, trotz' ich euch!

Völlig unverständlich aber bleibt es, wie Schreyvogel die unglaubliche Trivialisierung, die Goethe mit Romeos Worten:

Weh mir! Ich Narr des Glücks!

durch die Variante:

Weh mir! ich Ball des Glücks!

vorgenommen hatte, in seine Bearbeitung einsetzen konnte.

Auch die Zensur hat selbstverständlich ihren Anteil an der Gestaltung des Schreyvogel'schen Textes; sie hat eine Reihe nicht sehr wichtiger, aber immerhin bezeichnender Änderungen veranlaßt. Lorenzo und Markus wurden im Personenverzeichnis nicht als Franziskanermönche, sondern als Klausner bezeichnet, und Romeo durfte deshalb nicht fragen:

Bringst du vom Pater keine Briefe mit?

sondern mußte sich mit der Benennung des Mönches mit seinem Namen begnügen. Lorenzo selbst durfte nicht den «heiligen Sankt Franz» anrufen, sondern mußte dafür das einemal (II, 3):

O Himmel, steh' mir bei!

das andere Mal (V, 3):

So helf' mir Gott!

sagen. Bei der bevorstehenden Vermählung Julias mit dem Grafen Paris mußte die «Sankt Petrus-Kirche», der in Aussicht genommene Ort der Trauung, unterdrückt werden, Vater Capulet hatte auf die üble Gewohnheit des Fluchens bei «Gotts Sakrament» zu verzichten, und in Goethes Einlage über Julias Bestattung mußten sich die «Mönche», die den Zug begleiten, in gewöhnliche «Männer» verwandeln lassen. —

Es ist selbstverständlich, daß Schreyvogels Bearbeitung von «Romeo und Julia» nicht mit dem Maßstab gemessen werden darf, den man an die Aufführung des Stückes auf der heutigen Bühne legen würde. Sie würde zu vielfachem und berechtigtem Tadel

Anlaß geben. Für ihre Zeit aber bedeutete Schreyvogels Einrichtung eine sehr verdienstliche und anerkennenswerte dramaturgische Leistung. Die Aufführung des Stückes in dieser Form war der erste energische Versuch, mit den schlimmsten Mißgriffen der Goethe'schen Bearbeitung zu brechen und, zum großen Teile wenigstens, das Original auf der deutschen Bühne in seine Rechte zu setzen.

Die erste Aufführung des Stückes an der Wiener Hofburg fand am 20. Dezember 1816 statt. Am 4. Dezember hatte, laut Tagebuch, die Leseprobe stattgefunden, wobei Toni Adamberger, die Darstellerin der Julia, den «Geist ihrer Rolle» noch nicht inne hatte. Unter dem 6. Dezember schreibt das Tagebuch: «Fast der ganze Vormittag ging mit Vorbereitungen zu «Romeo und Julia» hin; dann besuchte mich die Adamberger, mit der ich ihre Rolle durchging.» Die eigentlichen Bühnenproben begannen am 16. Dezember; da deren nach den Angaben von Schreyvogels Tagebuch im ganzen nur vier stattfanden, kann es nicht erstaunen, wenn der Dramaturg zu der Generalprobe des schwierigen Stückes am 19. Dezember bemerken muß: «Es gab noch viele Konfusionen.» Neben der Adamberger als Julia spielte Korn den Romeo, Roose den Mercutio, Krüger den Capulet, Reil den Lorenzo. Zur Aufführung selbst bemerkt Schreyvogel: «Das Stück wurde mit geteiltem Beifall aufgenommen. Die für den gemeinen Geschmack zu düstere Katastrophe, die schlechte Einrichtung des Theaters dazu und die vielen Verwandlungen sind daran schuld; auch das Spiel der Nebenpersonen. Indes hat die Sache durchgegriffen, und man muß sie gegen den kindischen Geschmack behaupten.»

Auch die Aufnahme des Stückes von seiten der Presse scheint kühl gewesen zu sein. Die Theaterzeitung schrieb: «Die Aufnahme war mehr kalt als lebhaft», der Sammler: «Unter den Zuschauern gab es welche, denen die Akkumulation der tragischen Effekte im letzten Aufzuge zu heftig ward.»[13]) Hebenstreit, der gefürchtete Kritiker und Redakteur der Wiener Modenzeitung, sprach, wie Schreyvogels Tagebuch unter dem 30. Dezember berichtet, «vorsichtig und lobend von der Bearbeitung des Romeo».

Schreyvogels Einrichtung blieb nicht auf Wien beschränkt, sondern bahnte sich im Lauf der Jahre auch den Weg auf verschiedene andere Bühnen. Sie erschien 1821 in Mannheim,[14]) 1823 in Braunschweig unter Klingemann.[15])

In Dresden wurde 1823 unter Tiecks geistiger Führung der interessante Versuch gemacht, «Romeo und Julia» zum erstenmal

möglichst unverändert nach dem Shakespeare'schen Originale zu geben. Nur im vierten Akte wurde, da Julia nicht zur Beichte gehen durfte, die szenische Anordnung der Weimarer Bearbeitung benutzt. Dagegen kamen nach Julias Schlaftrunk-Monolog zum erstenmal die Szenen an der Bahre der Scheintoten, nur mit Tilgung der Reden der Amme und der Musikantenszene, zur Darstellung.

Einen ähnlichen Versuch wie Tieck machte Immermann 1836 in Düsseldorf, wo «Romeo und Julia» in einer sehr pietätvollen Einrichtung, beinahe ohne alle Änderungen und mit wenigen Kürzungen in Szene ging.[16]) Dem ersten Akte, dessen Szenenfolge unverändert blieb, wurde unter Ausfall von II, 1 die Balkonszene angehängt; der zweite Akt umfaßte II, 3—6, ohne Zusammenlegung der beiden Lorenzoszenen; der dritte Akt entsprach genau demselben Akte des Originals; eine bedeutendere Kürzung erfuhr nur die Straßenszene III, 1, die mit Romeos

Weh' mir! Ich Narr des Glücks!

unter Tilgung des Auftritts des Prinzen, geschlossen wurde. Im vierten Akte wurde die Szene, wo Julia vom Pater in das Elternhaus zurückkehrt (IV, 2), und wie bei Goethe und Schreyvogel die Szenen nach dem Schlaftrunk-Monologe gestrichen, so daß dieser bei Immermann ganz verhältnismäßig kurze Akt nur die Szene in Lorenzos Zelle und die erste in Julias Kammer (IV, I und IV, 3) umfaßte. Im fünften Akte wurden seltsamerweise der Auftritt des Apothekers und die kleine Zwischenszene in Lorenzos Zelle (V, 2) getilgt. Der Inhalt der letzteren wurde durch einige eingelegte Worte beim Auftritt Lorenzos in der Gruft ersetzt. Im übrigen blieb die Schlußszene des Stückes, mit dem ganzen rekapitulierenden Berichte Lorenzos, mit geringen Kürzungen erhalten.

Das Vorbild der Dresdener Aufführung, über die uns Tieck einen seiner interessantesten Theaterberichte hinterlassen hat[17]), und das der Düsseldorfer Aufführung unter Immermann fand keine weitere Nachahmung an den deutschen Theatern.

Dagegen ist die Bearbeitung Schreyvogels nicht ohne Einfluß auf die weitere Gestaltung des Stückes für die Bühne geblieben. Sie hat vor allem deutlich sichtbare Spuren hinterlassen in der Bearbeitung von Eduard Devrient, die 1847 in Dresden und 1853 in Karlsruhe zum erstenmal zur Aufführung kam.[18]) Die szenische Anordnung Devrients, der natürlich die humoristischen und komischen Elemente in ihre Rechte setzte, erinnerte in verschiedener Hinsicht

an das Vorbild Schreyvogels; namentlich wurde die Schlußszene des Stückes ziemlich treu nach der von dem Wiener Dramaturgen vorgenommenen Zusammenziehung, sogar mit direkter Benutzung einiger Zeilen des Schreyvogel'schen Textes, von Devrient geordnet. Die unglückliche Tradition der Goethe'schen Bearbeitung hat hinsichtlich des vierten Aktes und einiger anderen Punkte leider auch bei Devrient und noch lange darüber hinaus bis auf die Gegenwart in den Aufführungen der Tragödie ihre nachteiligen Spuren hinterlassen.

Es ist ein besonderes Verdienst der Einrichtung von Wilhelm Oechelhäuser, daß sie bei manchem Anfechtbaren, was ihr anhaftet, zum erstenmal gründlich mit allen Resten der Goethe'schen Tradition aufräumte und eine Reihe von Szenen herstellte, die bis dahin der Bühne so gut wie fremd geblieben waren. Endlich hat in neuester Zeit die Münchener Shakespeare-Bühne unter Savits zum erstenmal den dankenswerten Versuch gemacht, die herrliche Liebestragödie völlig unverändert und beinahe ohne jede Striche zur Darstellung zu bringen.

Anmerkungen.

[1]) Vgl. A. Cohn, Shakespeare in Germany.

Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 1.

R. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten. Einleitung. Berlin und Stuttgart. Spemann.

E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg 1903.

[2]) Vgl. Genée, a. a. O. S. 215.

[3]) Vgl. R. Schlösser, Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Hamburg 1895. S. 290 ff.

R. Genée, a. a. O. S. 259.

[4]) Vgl. Genée, a. a. O. S. 289.

[5]) Vgl. Chr. Gaehde, David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin, Reimer 1904. S. 101 ff.

[6]) Vgl. die kritische Ausgabe von Goethes Bearbeitung von «Romeo und Julia» in der Weimarer Ausgabe, Bd. 9.

Tieck hat über Goethes Bearbeitung in seinen kritischen Schriften, Bd. III, S. 175 geurteilt:

«Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter, wie jenem, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines anderen grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz anderen Lichte erscheint, und seine wahre Bedeutung verloren hat.»

Vgl. E. Kilian, Zu Goethes Bearbeitung von «Romeo und Julia». Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1892, Nr. 297.

[7]) Josef Schreyvogels Tagebücher. 1810—1823. Mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Karl Glossy. 2 Bde. Berlin 1903. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 2 und 3.)

[8]) «Romeo und Julia». Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare. Zur Darstellung eingerichtet von C. A. West. Für das k. k. Hofburgtheater. Wien. J. B. Wallishaußer 1841.

[9]) Eine Kopie dieses Aufsatzes aus dem «Sammler» wurde mir durch die freundliche Vermittlung des Herrn Regierungsrat Dr. Glossy in Wien zur Verfügung gestellt.

[10]) Es ist auffallend, daß Schreyvogel sagt, die Bühne sei im vierten Akte der Goethe'schen Bearbeitung gar nicht verwandelt worden. Dies entspricht dem Sachverhalte insofern nicht, als Goethe nach Romeos Abschied allerdings eine Verwandlung einlegte, indem er den Abschied der Liebenden in dem Garten mit Balkon (vermutlich der Dekoration der ersten Balkonszene), den folgenden Teil des Aktes aber in Julias Zimmer spielen ließ. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Verwandlung in dem nach Wien übersandten Exemplare von Goethes Bearbeitung fehlte, da auch Schreyvogel diese Verwandlung in seine Einrichtung herübernahm.

[11]) Daß der vierte Akt von Schreyvogels Einrichtung in seiner ursprünglichen Fassung eine andere Gestalt hatte, als in der Buchausgabe, darauf deutet auch die schon oben (S. 139) erwähnte Aufzeichnung des Tagebuches vom 21. Februar 1816, der gemäß er den vierten und fünften Akt im Vergleich zu Goethe «ganz änderte». Das würde für die Fassung der Buchausgabe nicht passen.

Unverständlich ist auch eine Äußerung des Tagebuches vom 31. März 1816: «Ich habe noch eine Szene im dritten Akt von Romeo hergestellt.» Da der dritte Akt des Schreyvogel'schen Buches in der szenischen Anordnung vollkommen mit Goethe übereinstimmt, deutet vielleicht auch diese Stelle auf eine spätere Änderung der ursprünglichen Fassung.

[12]) Angesichts eines so grausamen und völlig unverständlichen Striches kann man sich kaum der Vermutung verschließen, daß das ziemlich lang nach Schreyvogels Tod herausgegebene Buch seiner Bearbeitung nicht durchweg den authentischen Text bietet, sondern daß es sich hier vielleicht um den nachträglichen Strich eines Schauspielers oder inferioren Regisseurs handelt, eines Striches, der bei dem Druck der Einrichtung als angeblich von Schreyvogel herrührend in das Buch mit übernommen wurde.

[13]) Vgl. Glossy, Schreyvogels Tagebücher II, S. 457. Ferner ist zu vergleichen:

A. v. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters (Die Theater Wiens, II. Band, 2. Halbband, II. Teil, Heft 1—2), S. 20 ff.

[14]) Das Mannheimer Buch von Schreyvogels Bearbeitung (Mannheimer Theaterarchiv, Manuskripte M 584) stimmt in der ganzen szenischen Anordnung und im Texte, abgesehen von einigen unwesentlichen Abweichungen, mit der Buchausgabe der Bearbeitung überein.

Nur in der Balthasar-Szene finden sich in der ersten Rede Romeos an Stelle der ersten sechs auf Goethes Text fußenden Verse der Buchausgabe die folgenden Verse:

Kann ich von hinnen, da mein Herz hier bleibt?
Die frost'ge Erde sucht des Feuers Quell,
Der allbelebend flammt am Firmament.
In mir ist's Nacht, doch um sie Licht und Wonne.

[15]) Auch der Aufführung von «Romeo und Julia» in Frankfurt über die Immermann in seinem Reisejournal von 1831 (Werke, Hempel X, S. 26) berichtet, scheint Schreyvogels Bearbeitung zu Grunde gelegen zu haben.

[16]) Vgl. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne (Stuttgart 1888), S. 438 ff.

[17]) Tieck, Kritische Schriften III, S. 171 ff.

[18]) Devrients Bearbeitung ist gedruckt in dem Bühnen- und Familien-Shakespeare von Ed. und Otto Devrient, Leipzig, 1874, Bd. III.

Ben Jonson and «The Bloody Brother».

By

Charles Crawford.

When *The Bloody Brother* was entered in the Stationers' Registers, 4. October, 1639, it was assigned to «J. B.»; when it was printed in the same year in London its author was given as «B. J. F.». An edition of the play published at Oxford in 1640 attributes it to John Fletcher; and it is included in the Second Folio of Beaumont and Fletcher's Works, 1679. So far as Fletcher is concerned there can be no dispute as to his having had a hand in the tragedy, internal evidence supporting the unequivocal testimony of contemporaries: but, who is «J. B.», and who is «B. J. F.»? I think «J. B.» means «B. J.», or «Ben Jonson», and that the transposition of the initials is due to a clerical error; but what about «B. J. F.»? Does it stand for «Ben Jonson and Fletcher»? If it does not, it ought to; and the addition of an «M» for «Massinger» would have been very satisfactory.

When I studied *The Bloody Brother*, I was utterly ignorant of everything concerning its history, and did not know that any question had been raised as to its authorship. But I speedily found that it contained very much that was quite unlike anything I had observed and noted in Beaumont and Fletcher, and that the strange phrasing and general style of most of the scenes could only be properly illustrated by very frequent references to kindred matter in Ben Jonson and Massinger. Having satisfied myself that the tragedy principally belonged to Jonson, I made enquiries as to its history. For any particulars of dates and opinions held concerning *The Bloody Brother* which I may adduce I am indebted entirely to Mr. P. A. Daniel, to whose ever-ready aid and many kindnesses I am under

deep obligations. What arguments have been used and what evidence has been put forward by others I do not know even now, and have not had time nor opportunity to learn. I am only informed as to their conclusions, not as to the manner in which they arrived at them. Mine is an independent study of the tragedy, and if I repeat what others have said before me, I do so unknowingly.

Nevertheless, I feel sure I shall be able to state something that is new, and am confident I shall be able to marshal the evidence I have gleaned in such a way as to make it clear that Ben Jonson was concerned in the production of *The Bloody Brother.*

I will open this paper by putting three questions, and leave them to be answered by those who may be disposed to challenge my conclusions. The reasons for putting these questions will be apparent to those who read my argument to the end.

I. If Jonson did not assist to write *The Bloody Brother*, why is it that whole scenes of the play are written in his unmistakeable style?

II. If these scenes were written by one of Jonson's imitators, why do we find incorporated in them matter that was not published until after Jonson's death?

III. Would not an imitator found his imitations upon Jonson's published writings?

The theory that Jonson helped to compose *The Bloody Brother* was put forward by Ward and Mr. Oliphant, and both thought that that he and Fletcher had other assistants. Ward names Cartwright as one of the coadjutors: Oliphant mentions Massinger, Middleton, and a fourth author. Weber thinks that Fletcher had a helper, and that the tragedy was written before 1621; and Dyce was of opinion that it was one of Fletcher's latest pieces, completed probably after his death by Rowley. Mr. Fleay puts down the date of the composition as 1616, and Ward says it was written after the beginning of 1624.

Mr. Fleay's scheme of the play is as follows:

Fletcher. II. 1, 2, 3; III. 2; V. 2.
Massinger. I. 1.
Cartwright. III. 1; IV. 1, 2, 3; V. 1.

For «Cartwright» I read «Ben Jonson», and add II. 2, which Mr. Fleay gives to Fletcher; also I. 1, which he assigns to Massinger. I do not think that Jonson wrote a line of IV. 3; and I can only

discern his hand in parts of III. 1, and V. 1. The rest of the tragedy, as I take it, belongs to Fletcher and Massinger, but I have no room to discuss it.

The readiest and most conclusive way of examining Jonson's claim to a large share in *The Bloody Brother* is to compare it with *The Staple of News.* If Jonson wrote *The Staple of News,* he wrote most of *The Bloody Brother.* The resemblances between the Jonsonian matter in the latter and *The Staple of News* are really very remarkable. They use a common vocabulary and phrasing, and each is a kind of gallimaufry or medley of matter which had been treated of in the same way in the author's previous work or in work which appeared subsequently. The prose of the *Discoveries* is laid under contribution in both plays; both distinctly repeat anecdotes told by Jonson to Drummond of Hawthornden; and both contain a long speech alike in almost every respect. The abstruse terms used by the astrologers in *The Alchemist* and elsewhere in Jonson are to be found in both, together with that intimate knowledge of the science which Jonson claimed when he told Drummond that he could set horoscopes, although he did not believe in them. Other resemblances will be pointed out in the proper place.

I will deal now with *The Bloody Brother,* II. 2, which Mr. Fleay gives to Fletcher.

This scene contains the Cook's description of the triumphs of his art, and it corresponds so closely with a speech by the Cook in *Neptune's Triumph* that it has been thought that Jonson copied Fletcher or that it was written by Cartwright, one of Jonson's «sons» and imitators. Now, the descriptions of the two plays are exactly paralleled by the Master-Cook in *The Staple of News,* IV. 1, and what is missing in the latter scene to complete the resemblance is supplied by III. 2 of the same play. The three speeches are perfectly alike in every respect, in style, in phrasing, and in giving utterance to the same humorous conceits. But there is one speech of the Cook in the disputed play that has no counterpart in *The Staple of News* nor in *Neptune's Triumph,* although it is paralleled in another play of Jonson's:

Cook. I 'll make you a stubble goose
Turn o' th' toe thrice, do a cross point presently,
And then sit down again, and cry, «Come eat me».

The Bloody Brother, II. 2.

Compare:

Turfe. O, there are two vat pigs
Azindging by the vire: now by St. Tony,
Too good to eat, but on a wedding-day;
And then a goose will bid you all, «Come out me».
A Tale of a Tub,

It is not at all strange that Jonson should repeat in *The*
Brother things that appear in *The Staple of News* and in the M
of *Neptune's Triumph.* As a matter of fact such repetitions
be looked for, especially in Jonson's later work. They are
and characters by which he is to be known, and they shoul
ceive nobody into the belief that he is imitating others o
others are imitating him, more particularly when such repe
occur in a context that reflects Jonson's manner and ph
Take *Neptune's Triumph* as a case in point. That Masq
produces, without any kind of alteration, whole poems that
in *The Fortunate Isles*, besides much other matter that
a place in *The Staple of News.* The latter is repeated i
same way in the Masque, *News from the New World;* and
Masques and plays furnish like evidence of simple transfer of
from piece to piece. But I will clinch this view of Jonson's m
of writing when I come to deal with his *Discoveries.* Eve
drinking-song in the disputed scene is in Jonson's style,
following will show:

[Wine.] 'Tis the true Phoebian liquor,
Cheers the brains, makes wit the quicker.
Pays all debts, cures all diseases,
And at once three senses pleases.
Verses over the door of The

Wine works the heart up, wakes the wit,
There is no cure 'gainst age but it.
It helps the head-ache, cough, and ptisic,
And is for all diseases physic. *The Bloody B*

Finally, as regards the scene, it finds a place for an an
that Jonson related to Drummond of Hawthornden.

A Cook who was of ane evill lyfe, when a minister told h
would to hell; askt, What torment was there? Being ansuered
Fire (said he), that is my play-fellow.
Conversation with Drummond, Section

In the play, the Cook agrees to poison Otto: —

Pantler. But 'tis a damned sin.
Cook. Oh, never fear that.
The fire's my play-fellow.

The Bloody Brother, II. 2, end.

Is it not strange, if Jonson did not write this scene, that it should contain so much that is like his known work, and that it should actually give place to a story that Jonson thought it worth his while to tell Drummond? Where does Fletcher come in?

Drummond's notes of his *Conversations* with Jonson must be very accurate if we may judge them by the manner in which Jonson tells the same things in his plays and poems. Let me give a few more cases to prove this statement as well as to show how closely *The Bloody Brother* and *The Staple of News* resemble each other, as regards community of materials.

In the same section of the *Conversations*, these two stories follow each other:

One who wore side hair being asked of ane other who was bald, why he suffered his haire to grow so long, answered, It was to sie if his haire would grow to seed, that he might sow of it on bald pates.

A painter who could paint nothing but a rose, when ane Innkeeper had advised with him about ane ensign, said, That a horse was a good one, so was a hare, but a rose was above them all.

Compare:

Thomas. A precept for the wearing of long hair,
To run to seed, to sow bald pates withal.

* * *

Madrigal. It is a madrigal: I affect that kind
Of poem much.
P. jun. And thence you have the name.
Fitton. It is his rose, he can make nothing else.

The Staple of News, III. 1; and IV. 1.

The latter saying occurs again in the Prologue to *The Sad Shepherd.*

There is an autobiographical touch about a passage in *The New Inn* which would have escaped my notice if I had not been able to connect it with an entry in the *Conversations.* Ben Jonson and Sir John Roe went together to see a Masque, believed by Cunningham to be Daniel's *The Vision of The Twelve Goddesses.* For some reason or other both were thrust out of the place where the Masque

was presented, by Lord Suffolk, who also threatened the two friends. Drummond tells the circumstance thus:

> That Sir John Roe loved him; and when they two were *ushered* by my Lord Suffolk from a Mask, Roe wrott a moral Epistle to him, which began, *That next to playes, etc.*

Cunningham quotes from the Epistle:

> Forget we were *thrust out*. It is but thus
> God threatens Kings, Kings Lords, as Lords do us.

As Cunningham remarks, Drummond's *ushered* is a mild word to express what actually took place; the poem and *The New Inn* state that Jonson and Roe were *thrust out*, or, at least, that is how I interpret the passage in the play:

Lovel. I am kept out a masque, sometime *thrust out*,
Made wait a day, two, three, for a great word,
Which, when it comes forth, is all frown and forehead!
What laughter should this breed, rather than anger!

* * *

If a great person do me an affront,
A giant of the time, sure I will bear it
Or out of patience, or necessity. *The New Inn*, IV. 3.

Note the mannerism in the use of «or» in the last line. In his later work Jonson has this trick of expression so often that it may be classed as one the peculiarities of his style or mode of expressing himself. It is present several times in the Jonsonian parts of *The Bloody Brother*, and, of course, in *The Staple of News.*

Aubrey. Do these answers sort
Or with your place, *or* persons, *or* your years?

* * *

No one precept,
Leading to any act *or* great *or* good
But is forced from their memory. *The Bloody Brother* I. 1.

The lines are all from a single speech. And here is a sample picked at random from *The Staple of News*:

Broker. Truly I think I could; but if I would,
I hardly should, without, *or* mistress Band,
Or mistress Statute, please to appear in it;
Or the good nurse I told you of, &c. II. 1.

To return to the *Conversations*, the epigrams and other matter noted in them can be profusely illustrated by passages in Jonson,

and, indirectly, the parallels go to show that Drummond is a faithful reporter of Jonson's sayings. I had an object in quoting the story about the Masque. Lovel's speech occurs in that part of *The New Inn* where Jonson discusses, what is true valour? or, to use his own words, when he referred back to the discussion in *The Magnetic Lady*, III. 4:

Sir Dia. O, you have read the play there, the *New Inn*,
Of Jonson's, that decries all other valour,
But what is for the public.

A part of the dialogue is repeated verbatim in the prose of the *Discoveries*, and it is very closely paralleled in other plays and poems by Jonson. Therefore it is not strange that this laboured composition, of which Jonson seems to have been proud, should be echoed in *The Bloody Brother*.

Lovel. God, the maker of all laws,
Who hath commanded us we should not kill;
And yet we say, we must for reputation.
What honest man can either fear his own,
Or else will hurt another's reputation?
Fear to do base unworthy things is valour;
If they be done to us, to suffer them,
Is valour too. *The New Inn.*

Sophia. I know
My Rollo, though he dares as much as man,
So tender of his yet untainted valour,
So noble, that he dares do nothing basely.
You doubt him; he fears you; I doubt and fear
Both, for [the] other's safety, and not mine own.
Know yet, my sons, when of necessity
You must deceive or be deceived, 'tis better
To suffer treason, than to act the traitor;
And in a war like this, in which the glory
Is his that's overcome — *The Bloody Brother*, I. 1.

The doctrine is defined in a few words by Lepidus in *Sejanus*, IV. 5, as «the plain and passive fortitude, to suffer and be silent»; and preached by Sabinus in the same tragedy, who declares that

A man should and must
Sit rather down with loss, than rise unjust. IV. 3.

It is a favourite theme with Jonson, who often experienced comfort in it when he found his enemies, or «giants of the time», arrayed

against him. He harps upon it in an epigram addressed to William, Earl of Newcastle:

> No, it is the law
> Of daring not to do a wrong; 'tis true
> Valour to slight it, being done to you.
> To know the heads of danger, where 'tis fit
> To bend, to break, provoke, or suffer it;
> All this, my lord, is valour. *Underwoods* No. 89.

And Aubrey, in *The Bloody Brother*, III. 1, gives counsel in the same strain:

> Where it [tyranny] brooks no bounds,
> Complaints of it are vain: and all that rests
> To be our refuge (since our powers are strengthless)
> Is, to conform our wills to suffer freely
> What with our murmurs we can never master.

I turn now to writings which were found in Jonson's portfolio after his death, and which were not put into print until 1640 and 1641. Amongst these were the plot and opening of a domestic tragedy on the story of Mortimer, Earl of March, and the famous *Discoveries*, which contain some of the finest prose ever written in the English tongue. Although the tragedy, or what is left of it, consists of only 72 lines, they suffice to afford several illustrations for *The Bloody Brother*: as regards the *Discoveries*, they abound in such matter. I select for illustration Act IV, Scene 1, which Mr. Fleay assigns to Cartwright, a literary son of Jonson's, one of the tribe of Ben.

A point to be kept in view in judging of the parallels I shall adduce is, that Jonson always first wrote his verse in prose. He told Drummond so, and I proved in *Notes and Queries*, 9th S. X. 301, that 22 lines of *The Staple of News* agree word for word with notes in the *Discoveries*. I gave this information as a sample of similar evidence that could be cited to corroborate the statement in the *Conversations*. These *Discoveries* are a series of laboured notes, which are freely used in the plays and poems, just as I shall show they are used in *The Bloody Brother*; and Jonson must have passed through all the drudgery which he says, in his verses on Shakespeare, a poet must go through «who casts to write a living line», to produce them. They are often fashioned to be turned into verse; and they are so perfected that the author found no difficulty in going to them and transcribing from them, scarcely altering or adding

ɔrds, the address *To the Reader* which is prefixed to *The Alchem-* . They contain Jonson's final opinions and sentiments concern-g a variety of things, especially his conclusions concerning kings d flatterers; and in the speeches of his characters they enable us distinguish his own voice. Listen, and then say if it is an imi-:or of Jonson and not Jonson himself who is speaking in *The oody Brother*, and expressing the thoughts that are arranged with ch care in the *Discoveries.*

In his unfinished play, Jonson brings Mortimer in making a astful speech:

> This rise is made yet, and we now stand rank'd
> To view about us, all that were above us!
> Nought hinders now our prospect, all are even,
> We walk upon a level, Lines 1—4.

ter Rollo has murdered his brother and others who barred his ıy to power he turns to Latorch and says,

> We now are duke alone, Latorch, secured;
> Nothing left standing to obscure our prospect;
> We look right forth, beside, and round about us,
> And see it ours with pleasure.

ıe image in the two speeches reminds one of an expression in the *iscoveries*, borrowed by Jonson from Lord Bacon, *Notae domini i. Albani* &c.:

> This is *monte potiri*, to get the hill; for no perfect discovery can be made upon a flat or a level.

hen Aubrey and Latorch meet each other, the former pleads with .torch to use his influence with Rollo for the good of the public. .ese lines occur in the speech:

> For I have well consider'd, truth sometimes
> May be conveyed in by the same conduits
> That falsehood is.

.at is the very phrasing of the *Discoveries:*

> In her indagations oft-times new scents [put her [Knowledge] by, and *she takes in errors into her, by the same conduits she doth truths.* — *Scientia.*

Both Aubrey and the *Discoveries* oppose the doctrine of Mac-iavelli, as laid down in *The Prince*, that kings may execute all uelties to establish their power; and, in doing so, they coincide

in stating the consequences that result from a tyranny founded upon blood:

> *Aubrey.* These courses that he takes
> Cannot but end in ruin; empire got
> By blood and violence must so be held;
> And how unsafe that is, he first will prove,
> That toiling still to remove enemies,
> Makes himself more.

In the *Discoveries* thus:

> — severity represseth a few, but it irritates more. The lopping of trees makes the boughs shoot out thicker; and the taking away of some kind of enemies increaseth the number. * * * But princes, by hearkening to cruel counsels, become in time obnoxious to the authors, their flatterers, and ministers; and are brought to that, that when they would, they dare not change them; they must go on and defend cruelty with cruelty. — *Clementia.*

In the note, *Principum varia*, Jonson argues that whilst the king has «the people to friend, who are a multitude, he «hath less fear of the nobility, who are few». He defends this proposition as if it were a new or strange doctrine, and quotes against himself the proverb, «He that builds on the people builds on the dirt». Quite so, he says, but the proverb is only applicable in cases where an ambitious person [Rollo, for instance], for some popular end, trusts in the multitude against the public justice and magistrate. The people, he continues, will leave the prince then to the fate that he richly deserves, for the many-headed beast loves justice, and will not side with tyranny. The heresy is repeated by Aubrey:

> It is not now a brother,
> A faithful counsellor of state or two,
> That are his danger; they are fair despatch'd:
> It is a multitude begin to fear,
> And think what began there must end in them.
> * * * *
> Princes may pick their suffering nobles out,
> And one by one employ 'em to the block;
> But when they once grow formidable to
> Their clowns, and cobblers, 'ware then! guard themselves.

It is not only lawful for a king to execute his cruelties to establish his power, but all he does is good because it is necessary that it be done. And therefore

> let no man *murmur* at the actions of the prince, who is placed so far above him. If he offend, he hath his discoverer. *Religio, &c.*

Latorch replies to Aubrey thus:

Your counsels colour not with reason of state,
Where all that's necessary still is just.
The actions of the prince, while they succeed,
Should be made good and glorified, not question'd.
Men do but show their ill affections,
That —

Aubrey. What? Speak out!
Lat. Do ***murmur*** 'gainst their masters.

The doctrine that the end justifies the means, or, as Jonson often puts it, founding himself upon the saying of Juvenal [Sat. XIII, 105] that «successful villany is called virtue», is boldly stated in ***The Fall of Mortimer***, which parallels Latorch very closely:

Mort. but we
That draw the subtile and more piercing air,
In that sublimed region of a court,
Know all is good, we make so; and go on
Secured by the prosperity of our crimes. Lines 15—19.

and it is repeated in *Catiline:*

Caesar. You are not now to think what's best to do,
As in beginnings, but what must be done,
Being thus enter'd; and slip no advantage
That may secure you. Let them call it mischief;
When it is past, and prosper'd, 'twill be virtue. III. 3.

Jonson says, «the merciful prince is safe in love, not in fear,» that «he is ***guarded*** with his own benefits», and that «no virtue is a prince's own, or becomes him more, than this clemency, &c.» — *Clementia*, &c.

In the next note, *Tyranni*, he writes,

For no men hate an evil prince more than they that helped to make him such. And none more boastfully weep his ruin, than they that procured and practised it.

In the light of these quotations one can read something more than is stated in the following; Jonson is Aubrey, and Latorch the embodiment of the parasites mentioned in the *Discoveries*:

Aubrey. That creep'st within thy master's ear, and whisper'st
'Tis *better for him to be fear'd than loved;*
* * * *

While he that takes thy poisons in, shall feel
Their violent workings in a point of time
When no repentance can bring aid, but all
His spirits shall melt with what his conscience burn'd,
And *dying in a flatterer's arms, shall fall unmourn'd.*

* * * *

Mercy becomes a prince, and *guards him best;*
Awe and affrights are never ties of love:
And *when men begin to fear the prince, they hate him.*

The parallel to Jonson's «no men hate an evil prince more than they that helped to make him such», is contained in the last reply of Aubrey to Latorch:

They hate ill princes most that make them so.

If Jonson did not write the speeches in *The Bloody Brother*, where did the writer of them get his philosophy and phrasing from? The *Discoveries* focus Jonson's opinions on government and the relation between kings and their parasites or favourites, and nowhere else in his work can I find these opinions concentrated as they are in the scene of the disputed tragedy. And if an imitator of Jonson should essay to write the scene, can it be believed that he would use Jonson's very phrases, which cannot in some cases be paralleled in any of his known work outside the *Discoveries* and *The Fall of Mortimer*, which did not appear until two or three years after Jonson's death?

But I will conclude this paper by showing that Jonson's parasite and Latorch of *The Bloody Brother* are one and the same personage.

In the note *Parasiti ad mensam*, Jonson says,

> These are flatterers for their bread, that praise all my oraculous lord does or says, be it true or false: invent tales that shall please; *make baits for his* lordship's *ears;* and if they be not received in what they offer at, they shift a point of the compass, and turn their tale, presently tack about, deny what they confessed, and confess what they denied; fit their discourse to the persons and occasions.

In the *Epigrams* this parasite is dubbed *The Town's Honest Man*, and in *The Poetaster* he becomes Tucca, as described by Horace in V. 1. He turns up in all or nearly all of Jonson's plays, and is to be recognized by the description of his qualities, which seldom varies. He is to Jonson what the red rag is to the bull, or what a white cloth is said to be to an elephant, and the poet becomes frenzied in speaking about him. When the following from *The Bloody Brother*

compared with the passage in the *Discoveries* and with a quotation shall adduce from *The Fox* I do not think it will be necessary for ıe to do more than to say that he is the evil one whose description ɔuld not possibly have been penned by any other man than Jonson, hom he tormented so much.

Aubrey. I ever thought thee
Knave of the chamber: art thou spy too?
* * * *
Bawd of the state,
No less than of thy master's lusts! I now
See nothing can redeem thee. Dar'st thou mention
Affection, or a heart, that ne'er hadst any?
Know'st not to love or hate, but by the state,
As thy prince does 't before thee? That dost never
Wear thy own face, but putt'st on his, and *gather'st*
Baits for his ears; liv'st wholly at his beck,
And ere thou darest utter a thought 's thine own,
Must expect his; creep'st forth and wad'st into him
As if thou wert to pass a ford, there proving
Yet if thy tongue may step on safely or no;
Then ring'st his virtues asleep, and stay'st the wheel
Both of his reason and judgment, that they move not;
White'st over all his vices; and at last
Dost draw a cloud of words before his eyes,
Till he can neither see thee nor himself? *The Bloody Brother.*

Mosca. O! your parasite
Is a most precious thing, dropt from above, &c.
* * * *
And, yet,
I mean not those that have your bare town-art,
To know who's fit to feed them; have no house,
No family, no care, and therefore *mould*
Tales for men's ears to bait that sense; or get
Kitchen-invention, and some stale receipts
To please the belly, and the groin; nor those,
With their court dog-tricks, that can fawn and fleer,
Make their revenue out of legs and faces,
Echo my lord, and lick away a moth:
But your fine elegant rascal, that can rise,
And stoop, almost together, like an arrow;
Shoot through the air as nimbly as a star;
Turn short as doth a swallow; and be here,
And there, and here, and yonder, all at once;
Present to any humour, all occasion;
And change a visor, swifter than a thought! *The Fox*, III. 1.

I have laboured to show that the style and phrasing of t scenes of *The Bloody Brother*, which have been assigned to Fletc and Cartwright, respectively, are those of Jonson, and not of imitator, and that the philosophy and humour of those scenes Jonson's too. And why not? Did not Jonson and Fletcher w together to produce plays on other occasions? And why is necessary to bring in Cartwright? But I conclude by referr those who may object to my views to the three questions in fore-front of this paper and to the evidence upon which I fou them. It is easier to believe that Jonson, who assisted Fletcher other occasions, assisted him to produce *The Bloody Brother*, wh repeats slavishly — if one may use such a word — matter t was not printed until 1640 and 1641, than to disbelieve he had hand in the play, and say he is imitated by a man who is n known as having been one of Fletcher's coadjutors, and who wou have had to have free access to Jonson's private papers to enal him to build up a discourse on princes and parasites such as see in the disputed play, written before 1625, when Fletcher di Remember, too, what Jonson told Drummond,

> That the half of his Comedies were not in print.
>
> *Conversations*, Sec. X

As I take it, *The Bloody Brother*, or the greater part of it, is o of the works which Jonson had in his mind.

— ——— —

Zur Quelle des «Cymbelin».

Von

Hermann Reich.

Die Szenen zwischen Imogen und ihrer bösen Stiefmutter, die König Cymbelin so völlig beherrscht und den Aufenthalt Imogens in der Waldeshöhle bei ihren Brüdern, Imogens Vergiftung und was damit zusammenhängt, betrachtet man heute als Muster schöner Märchenpoesie im Drama. Karl Schenk verwies auf das Märchenmotiv von Schneewittchen, das hier hineinspiele. (Germania IX, 458.) Und doch ist diese Annahme nicht richtig. Die Anregung für alle diese Szenen hat Shakespeare aus dem «Goldenen Esel» des Apuleius genommen. Das läßt sich ziemlich klar beweisen.

Gehen wir zunächst vom Bekannten aus. In meinem Aufsatze zum «Sommernachtstraum» im vorigen Jahrbuch (Bd. XL, S. 125ff.) habe ich gezeigt, daß die Szene zwischen Titania und dem eselköpfigen Zettel fast identisch ist mit der Liebesszene zwischen dem Eselmenschen Lucius und einer vornehmen Dame bei Apuleius X, Kap. 20. Dieser Szene unmittelbar voran geht nun dort eine andere Historie von einer anderen verliebten Dame (Buch X, Kap. 1—19); und wer wie Shakespeare die zweite Geschichte so genau gekannt hat, dem ist auch sicher die erste nicht entgangen. Alle Motive in dieser Geschichte finden sich nun wirklich im «Cymbelin» wieder.

Sie lautet also: Ein bejahrter, sehr reicher und vornehmer Mann, ein alter General[1]), hat nach dem Tode seiner Gemahlin sich von neuem mit einer Dame vermählt, die, wie es ausdrücklich heißt, im Hause mehr ihrer Schönheit als ihres Charakters wegen geachtet wurde.[2]) Sie ist also ganz in dem Falle wie die wunderschöne aber

[1]) qui mille armatorum ducatum sustinebat. (X, 1.)

[2]) noverca forma magis quam moribus in domo mariti praepollens. (II, 2.)

böse zweite Gemahlin des greisen Königs Cymbelin. Der General wird von ihr ebensowenig geliebt wie Cymbelin von seiner Frau. Im Hause ist nun aus erster Ehe ein höchst tugendhafter und bescheidener Sohn, wie im Königshause Cymbelins eine höchst tugendhafte und bescheidene Tochter Imogen. Außerdem hat die Dame selber einen Sohn, wie auch die Königin. Wie die Königin, ist die Dame eine sehr böse Stiefmutter; sie will den tugendhaften Stiefsohn mit Gift aus dem Wege räumen, wie die Königin die Stieftochter. Zu diesem Zwecke besorgen beide Stiefmütter sich von einem weisen, alten Arzte Gift. Dieser Arzt ist in beiden Fabeln durch und durch ein Ehrenmann.

Bei Apuleius wird von dem Arzte das Gift unter dem Vorwande gefordert: es sei für einen Kranken, der unsäglich an einem unheilbaren Übel leide und sich dadurch von der Qual des Lebens befreien wolle. Aber der Arzt merkt gleich aus dem üblen Zusammenhang der Reden Unrat; trotzdem gibt er einen Gifttrank — also doch wohl in einem Fläschchen. Aber er ist sehr vorsichtig gewesen und hat die böse Giftmischerin betrogen; denn dieses Gift erzeugt nur todesähnlichen Schlaf, aus dem ein frisches und gesundes Erwachen erfolgt.[1])

Damit vergleichen wir die Szene in «Cymbelin» I, 6:

Königin. Nun Doktor, brachtst du mir die Spezereien?
Cornelius (ihr ein Fläschchen reichend):
Wie Eure Hoheit mir befahl; hier sind sie.
Doch ich ersuch' Eur Gnaden (zürnt mir nicht,
Denn mein Gewissen dringt auf diese Frage):
Weshalb verlangtet ihr die giftigen Mittel.
Königin. Mich wundert, Doktor,
Daß du mich also fragst: war ich nicht lange
Schon deine Schülerin? . . . .
. . . . So will ich die Kräfte
Der Kunst an solchen Kreaturen prüfen,
Die nicht des Hängens wert.
Cornelius (für sich). Ich trau' euch nicht; doch Kön'gin
Ihr sollt kein Unheil stiften . . . .
Verdächtig ist sie mir. Sie glaubt, sie habe
Ein zehrend Gift . . . .
Es fesselt nur auf kurze Zeit den Geist,
Der um so frischer dann erwacht. Getört
Wird sie durch falschen Schein; ich, falsch an ihr,
Bin um so treuer.

[1]) dedi venenum sed somniferum, mandragoram illum gravedinis compertae famosum et morti simillimi soporis efficacem. (X, 11.)

Die Schilderung des Arztes bei Apuleius paßt geradezu wörtlich auf Cornelius: «ein alter Ratsherr von erprobter Biederkeit, ein Arzt von anerkanntem Ruf» (cap. VIII), oder «der alte, ehrliche Arzt, den Eid und Pflicht zur Gerechtigkeit verbanden», oder der Arzt bei Apuleius spricht: «Ich werde nicht dulden, daß die Unschuld wider Recht und Gerechtigkeit den Tod leide» (cap. XI).

So geht denn bei Apuleius zunächst das Unheil scheinbar seinen Gang. Das Gift wird für den Stiefsohn hingestellt, aber aus Versehen nimmt es der rechte Sohn der bösen Stiefmutter. Doch das fürchterliche Weib beschuldigt nun ihren Stiefsohn des Giftmordes. Es kommt zur Gerichtsverhandlung; da rettet der Arzt den Jüngling durch sein Zeugnis. Auch bei Shakespeare findet eine Verwechslung des Giftes statt; zunächst ist es für Pisanio bestimmt, er gibt es Imogen, und sie stirbt dann scheinbar daran; im letzten Grunde aber war es auch ihr von der bösen Stiefmutter zugedacht. Und nun der Schluß beider Fabeln: er wird gebildet durch eine große Verhandlung, bei der alle Beteiligten mit Rede und Gegenrede, mit Ausnahme der beiden Stiefmütter, auftreten. Die harmlose Natur des Gifttrankes wird aufgedeckt, wie Imogen aus dem Grabe auferstanden ist, so hat man den jungen Sohn des Generals aus dem Grabgewölbe befreit, und siehe, er lebt.

Also endigte sich, heißt es am Schluß der Apuleiischen Erzählung, diese verworrene, tragische Begebenheit des alten Obersten, der sich in so kurzer Zeit völlig kinderlos' — da ja der eine Sohn hingerichtet werden sollte — und wiederum als Vater zweier Söhne sah. Auch Cymbelin, der scheinbar aller Kinder Beraubte, konstatiert zuletzt freudig den vollen Umschwung seines tragischen Geschicks, da er die totgeglaubte Imogen und mit ihr die beiden verschollenen Prinzen unvermutet zurückgewinnt.

«Cymbelin» V, 5.

Bin ich so Mutter
Von diesen Kindern? Nie war eine Mutter
So froh nach der Geburt.

Interessant für unsern vergleichenden Beweis sind noch die Reden der beiden weisen Ärzte in der letzten großen Schlußverhandlung, die allen Trug enthüllt.

«Cymbelin» V, 5.

Cornelius. Die Königin, mein Fürst, drang oft in mich
Ihr Gift zu mischen: Trieb nach Wissenschaft
gab sie stets vor und sprach: sie wolle töten
nur niedrige Geschöpf', als Katzen, Hunde,

Die man nicht schont; ich, fürchtend daß ihr Anschlag
auf Größres ziele, mischt' ihr einen Trank,
Der, eingenommen, augenblicklich hemmt
Die Lebensgeister; doch nach kurzer Zeit
Erwachen alle Kräfte der Natur
Zum vor'gen Dienst. —

Der Arzt bei Apuleius spricht (cap. XI):

«Als der gottlose Schurke da zu mir kam (der Beauftragte der bösen Stiefmutter), das heftigste Gift zu kaufen, so glaubte ich, es gezieme sich nicht für mich und meinesgleichen, irgend jemand etwas zu geben, das ihn töten könne. ... Also gab ich ihm nicht Gift, sondern nur Alraun, die, wie bekannt, einen plötzlichen todähnlichen Schlaf bewirkt.» So finden denn die beiden weisen Ärzte zum Schlusse für ihr kluges Verhalten den allgemeinen Dank.[1])

Bei Collier, History of English Dramatic Poetry II. 419—420, findet sich folgende interessante Nachricht eines Literaten der Shakespearischen Epoche über die Quellenbenutzung der Dramatiker: Gosson, in his plays confuted in 5 actions, in reply to Lodge says: I may boldly say it because I have seen it that the Palace of Pleasure, the golden Ass, the Aethiopian history, Amadis of Fraunce, and the Round Table (Arthurs Tafelrunde), bawdy Comedies in Latin, French, Italian, and Spanish have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses of London. — Also der «Goldene Esel» ein Quellenbuch für die Dramatiker der Elisabethanischen Epoche. Die deutlichste Illustration dafür ist fortan wohl das Verhalten Shakespeares, der allein aus dem X. Buch der Metamorphosen höchst wirksame Motive für zwei seiner eigenartigsten Dramen für «Cymbelin» und den «Sommernachtstraum» entnahm.

Zugleich aber haben wir hier wieder einen sehr merkwürdigen Fall von Shakespeares dramatischem Instinkt für den Mimus und

[1]) Die giftmischende Königin in «Cymbelin» ist furchtbar; zunächst will sie das Gift an Pisanio probieren, doch hofft sie, daß auch ihre Stieftochter Imogen dadurch ums Leben kommen werde, und schließlich gesteht sie kurz vor ihrem Tode, sie habe auch den König, ihren Gemahl, vergiften wollen. Die giftmischende Generalin bei Apuleius vergiftet doch nur ihren Stiefsohn. Es gibt noch eine andere Giftmischerin bei Apuleius; ihre Geschichte steht gleichfalls im «Goldenen Esel» X, 23 ff., also gleich hinter der ersten Giftmischergeschichte und der daraufolgenden Eselliebesszene. Diese Giftmischerin ist genau so unersättlich im Morden wie die Königin, erst vergiftet sie ihren Mann, dann ihr Töchterlein, auch einen Arzt und dessen Frau. Sie stand also gemeinsam mit der Generalin zu Shakespeares Königin Modell. Shakespeare hat offenbar viel Interesse für dieses X. Buch des «Goldenen Esels» gehabt.

alte mimische Stoffe. Ich habe schon darauf hingewiesen (Shakespeare-Jahrbuch XL), daß der antike realistische Roman und insbesondere Petron und Apuleius ganz und gar auf dem Mimus, d. h. dem großen Mimodrama, basieren, namentlich der Eselroman auf dem uralten Eselmimus. Diese ganze Giftmischergeschichte bei Apuleius beruht nun auf einem alten Giftmischermimus. Plutarch berichtet uns von einem solchen Mimodrama, das er selber in Rom mit angesehen hat, und das im Beisein des alten Kaisers Vespasian im Theater des Marcellus aufgeführt wurde (De solert. anim. IX, 7). Es war, wie Plutarch hervorhebt, ein großes Mimodrama mit zahlreichen Darstellern und einer sehr verwickelten Handlung. Die Intrige hing, wie der Philosoph von Chaeronea berichtet, wesentlich mit einem Gifte zusammen, das eigentlich ein eigentümliches Schlafmittel war. Wer es einnahm, wurde von Totenstarre befallen, um dann nach einiger Zeit wieder aufzuleben.[1])

Wenn aber die Shakespeareforschung an Märchenmotive dachte, so will ich darauf verweisen, daß Mimus und Märchen von jeher verschwistert waren.[2]) Darum hat sich ja auch Apuleius nicht gescheut unter die zahlreichen realistischen Novellen, die er dem Mimus entlehnt, auch das schöne Märchen von Amor und Psyche zu mischen, in dem wieder manche Partien stark an den mythologischen Mimus gemahnen.

---

[1]) Eine Frau die einen alten Mann, wie es scheint ihren Gemahl, vergiften will, kommt in einem der Oxyrhynchus-Mimen vor; die Giftmischerszene ist dort wie bei Apuleius und Shakespeare lang ausgesponnen. (The Oxyrhynchus Papyri Part III S. 49ff.) Über die böse Stiefmutter als gewohnten Typus im Mimus vgl. «Der Mimus» S. 120, 505. Ich verweise hier kurz auf das soeben erschienene schwer gelehrte Werk von Zenker «Boeve-Amlethus», in welchem für Hamlet ein alter Mimus als Quelle konstatiert wird. Für «Die lustigen Weiber von Windsor» habe ich mimische Überlieferung ausführlich nachgewiesen: «Der Mimus» S. 860ff.

[2]) Die näheren Nachweise siehe «Der Mimus» S. 592ff., 680 u. ö.

Kleinere Mitteilungen.

0. Lessings zweiter Shakespeare.

(Hierzu das Titelbild.)

Wen Shakespeare einmal erfaßt hat, den läßt er nicht mehr los. Am Morgen nach der Rückkehr von der Enthüllung seines Shakespeare-Denkmals in Weimar legte Meister Lessing frischen Ton auf die Plinthe und begann den Kopf von neuem zu formen. Ein halbes Jahr lang hat ihn dann das Problem täglich beschäftigt, ohne Auftrag oder Aussicht auf einen Auftrag. War es schon schwierig gewesen, die Proteusnatur des Hamlet- und Falstaff-Dichters in eine Ganzfigur zu bannen, mit allerlei dekorativen und symbolistischen Zutaten, so sollte jetzt eine schlichte Büste zur Ausprägung des Charakters genügen.

Bei dem Mangel an verläßlichem Material konnte es sich auch nicht um ein Abbild des wirklichen, sondern nur um einen möglichen Shakespeare handeln. Der Stich vor der ersten Folioausgabe ist ja roh und ungeschickt, die Holzbüste auf dem Stratforder Grabdenkmal überdies durch wiederholte Tünche, Ergänzung und vielleicht auch andere Nacharbeit halb entwertet, kein anderes Porträt ausreichend beglaubigt. Die Kesselstadtische Totenmaske, die früher für Lessing viel Bestechendes hatte, erwies sich ihm bei näherem Zusehen auch als unverläßlich; sie zeigt im Verhältnis zu Stich und Holzbüste einen viel zu kleinen Kopf, dessen Typus mehr einen kontinentalen, namentlich französischen, als englischen Zuschnitt hat, eine Stirne, die im Verhältnis reichlich um einen Zoll zu niedrig wäre, und eine gekrümmte Nase, wie sie der ungeschickteste Holzschnitzer für das Stratforder Grabmal gewiß nachgebildet hätte, während in der Stratforder Kirche tatsächlich eine gerade Nase zu sehen ist. Beobachtung an der Natur mußte also Lessing ersetzen, was die

Überlieferung versagte. Wohl an zwanzig Leuten hat er Einzelzüge studiert, die zu seiner Auffassung des Dramatikers paßten, und sie mit origineller Hand eingewoben. Das so entstandene Gebilde möchte er daher nur als eine psychologische Studie betrachtet wissen.

Dank der Freundlichkeit des Künstlers können wir es zum ersten Male veröffentlichen und diesem Bande als Schmuck voranstellen. Auf den ersten Blick ergibt sich, daß der Kopf des Weimarer Denkmals zugrunde liegt, aber mit einer Stilisierung ins Große und Dauernde. Stirne, Nase, Haar, Kinn stehen in starken Linien gegen einander. Bleiben mußte die englische Schmalheit des Gesichts und die historische Haartracht, wie sie durch den Holzschnitt in der Folio von 1623 bezeugt ist. Aber die Stirne hat mancherlei Feinheit erhalten und nach oben zu hohe «Schauspielerzwickel», als Vorstufen der sicher beglaubigten Kahlheit. Sie baut sich stark über die Augen vor, die dadurch eine ungewöhnliche Tiefe erhalten und überdies von sehr eingefallenen Partien umgeben sind, wie man sie oft bei nervösen Leuten findet, die viel gearbeitet und gelebt haben. Der Nase fehlt nicht die sinnliche Breite, sowie die spürhafte Beweglichkeit der Nüstern. Besonders aber zuckt es um den Mund und die Wangen wie ein Lächeln, das aus schelmischer Jugendzeit hinüberreicht in die Jahre der Kritik und Reife und stets bereit ist, sich auch in Humor, in stechende Aussprüche und sogar in Bitterkeit umzusetzen. Diese Züge sind mit einer Fülle von lebensvollem Detail ausziseliert, während nach unten ein energisches Kinn fest abschneidet. Von Kleidern ist nur ein bißchen Wams von der Grabbüste beibehalten, überdeckt von einer schlichten Schaube, damit ja der Blick nicht vom Gesicht abgelenkt werde. Die Größe ist etwas über Natur, das scharfe Profil verlangt nach Ausführung in Bronze.

Selbstgestellten Aufgaben pflegen Künstler unglaublichen Fleiß zuzuwenden. Lessing hat den Kopf seines schriftstellerischen Namensgenossen, nachdem er sein Marmordenkmal längst im Tiergarten aufgestellt hatte, noch ein zweites und drittes Mal modelliert, jedesmal charakteristischer. Vielleicht macht er auch einen dritten Shakespearekopf. Die Bildhauerei hat sich bisher so vielfach an Shakespeare versündigt, daß man das Ringen eines ernsten, tiefer bohrenden Meisters mit diesem «größten Wunder aller Zeiten», wie Lessing sich ausdrückt, mit um so lebhafterem Interesse verfolgen mag.

Berlin. A. Brandl.

Chettles «Kind Heart's Dream» und die vermeintliche Ehrenerklärung für Shakespeare.

Wohl in sämtlichen Shakespeare-Biographien wird eine Stelle aus der Vorrede von Henry Chettles Flugblatt «Kind-Hartes Dreame» (1592), welche sich auf die von Chettle herausgegebene Schrift Robert Greenes, «Groatsworth of Wit», bezieht, so gedeutet, als wenn sie eine Ehrenerklärung für den von Greene angegriffenen Shakespeare enthielte (vgl. z. B. Sidney Lee, A Life of Shakespeare S. 43, 48). Und doch muß eine solche Deutung bei genauerem und vorurteilslosem Lesen der betreffenden Stelle mindestens sehr zweifelhaft erscheinen.

Die oft (aber selten vollständig) zitierte Stelle lautete (nach dem Abdruck bei Ingleby, Shakspere Allusion-Books, I, 37):

About three moneths since died M. Robert Greene, leauing many papers in sundry Booke sellers' hands, among other his Groatsworth of wit, in which *a letter written to diuers play-makers, is offensiuely by one or two of them taken;* and because on the dead they cannot be auenged, they wilfully forge in their conceites a liuing Author; and after tossing it to and fro, no remedy but it must light on me. How I haue all the time of my conuersing in printing hindred the better *inueying against schollers* it hath been very well knowne; and how in that I dealt, I can sufficiently proue. With *neither of them* that take offence was I acquainted, and *with one of them I care not if I neuer be*: *The other*, whome at that time I did not so much spare as since I wish I had, for that as I haue moderated the heate of liuing writers, and might have usde my owne discretion (especially in such a case) the Author being dead, that I did not, I am as sory as if the originall fault had beene my fault, because my selfe haue seene his *demeanor* no lesse *ciuill* than he *exelent in the qualitie he professes:* Besides diuers of worship haue reported his uprightnes of dealing, which argues his honesty, and his *facetious grace in writting* that aproues his Art.

Aus den von mir hervorgehobenen Worten dieser Entschuldigung dürfte hervorgehen, daß diese Shakespeare nicht gelten kann. Denn es wird ja ausdrücklich gesagt, daß derjenige, welcher sich beleidigt fühlte und auf den die Ehrenerklärung sich bezog, einer der Adressaten des Greene'schen Briefes oder Pamphletes war und angedeutet, daß er ein Gelehrter (scholar) war. Nun war aber, wie jedermann weiß, in diesem Brief nicht Shakespeare angeredet, sondern drei Akademiker, Genossen Greenes, und zwar, wie allgemein angenommen wird und aus dem Wortlaut ziemlich deutlich hervorgeht, Marlowe, Peele und Nash (oder Lodge). Auf Shakespeare war von Greene nur in der dritten Person angespielt worden.

Der «posthume Angriff Greenes» enthält aber auch gar keine eigentliche Beleidigung oder Ehrenkränkung Shakespeares. Nur für

unser modernes verfeinertes Empfinden kann eine solche herausgelesen werden aus Wendungen wie: «absolute Johannes Factotum», «upstart crow beautified with our feathers», «tiger's heart wrapt in a player's hide», «in his own conceit the only Shake-scene in a country»!

Die Polemik von Zeitgenossen, wie Thomas Nash, Marston, Ben Jonson zeigt, daß damals bei wirklichen Beleidigungen viel gröberes Geschütz angewandt wurde. Da zu jener Zeit der Begriff des literarischen Eigentums noch fast gar nicht ausgebildet war, wenigstens nicht in bezug auf Dramen der Volksbühne, so konnte auch der Vorwurf literarischer Entlehnung gar nicht ehrenkränkend sein.

Mag sich auch Shakespeare über jene hämischen Worte geärgert haben, sie enthielten doch andererseits eine widerwillige Anerkennung seiner Dichtergabe, und konnten sogar als Reklame für ihn dienen.

Sodann lassen sich Chettles Worte «his facetious grace in writing» schwer auf Shakespeare beziehen; denn sie deuten nach der Ausdrucksweise jener Zeit auf Dichtungen, die dem Publikum schon gedruckt vorlagen. Zu jener Zeit aber (Dezember 1592) war bekanntlich noch keine einzige Dichtung Shakespeares gedruckt; die früheste «Venus and Adonis» wurde erst im Sommer 1593 veröffentlicht. Sicher aufgeführt waren damals von Shakespeares Dramen nur die drei Teile von «Henry VI», auf welche doch der Ausdruck «facetious grace» gewiß nicht passen würde.

Ob Lustspiele, wie «Die Komödie der Irrungen» oder «Verlorene Liebesmüh» damals schon aufgeführt waren, ist sehr zweifelhaft (vgl. Sarrazin, Shakespeares Lehrjahre S. 201 ff.).

Es erheben sich also mannigfache und schwere Bedenken gegen die übliche Deutung von Chettles Worten.

So sehr es auch zu bedauern ist, daß eine der wenigen Stützen für die Biographie und Charakteristik Shakespeares sich als unhaltbar erweist, so werden wir doch fortan ohne diese auskommen müssen — schon um Baconianern nicht Anlaß zu geben uns falsche Auslegungen vorzuwerfen.

Wem gilt nun also Chettles Ehrenerklärung?

Die Antwort kann kaum zweifelhaft sein. Von den drei Dichtern, die Greene angeredet hatte, konnten sich allerdings mindestens zwei schwer verletzt fühlen: Marlowe und Peele. Denn Greene hatte ihnen nicht nur «Atheismus» vorgeworfen, sondern sie auch vor unsittlichem Lebenswandel («drinking», «lust») gewarnt; er hatte außerdem angedeutet, daß Peele zu unwürdigen Mitteln gegriffen,

um sich über Wasser zu halten («driuen to extreame shifts»). Auf Marlowe kann sich «facetious grace in writing» nicht beziehen. Marlowe ist offenbar derjenige, mit dem der verhältnismäßig solide Chettle nichts zu tun haben will; wenige Monate danach zeigte das unrühmliche Ende Marlowes, daß dies Urteil berechtigt war.

Die Entschuldigung Chettles kann also nur George Peele gelten, für dessen damals gedruckt vorliegende Dichtungen wie «Arraignment of Paris», «Polyhymnia», «Descensus Astraeae» allerdings «scherzhafte Anmut» charakteristisch ist. Auch die Worte «excellent in the quality he professes» sind nicht unvereinbar mit dieser Annahme. Denn angenommen selbst, daß «quality» in jener Zeit ein terminus technicus für den Schauspielerberuf war — auch Peele muß ja eine Zeitlang wenigstens Schauspieler gewesen sein (Diction. of National Biogr.). Peele scheint also damals wenigstens noch nicht ganz verbummelt gewesen zu sein; er hatte, wie es scheint, vornehme Gönner, die ihn noch einigermaßen über Wasser hielten. Die Gutmütigkeit und einschmeichelnde Liebenswürdigkeit des alten Zechbruders (vgl. «civil demeanour») wird übrigens auch in den «Merrie Jests of George Peele» bezeugt.

Breslau. G. Sarrazin.

Die Quelle von Marstons «What you will».

In seinen trefflichen «Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumonts und Fletchers» (Münch. Beitr. zur roman. und engl. Phil., XI, Erlangen und Leipzig 1895) bespricht Koeppel S. 26 f. auch Marstons Lustspiel «What you will». Ohne die Quellenfrage entscheiden zu können, weist er in Anm. 3 darauf hin, daß Fleay nach Daniel ein italienisches Stück als Quelle annimmt. Auch Aronstein, der gleichzeitig mit Koeppel in den Engl. Stud., XX und XXI, über Marston handelte, weiß auf S. 61 des letzteren Bandes nichts von der Vorlage des englischen Dichters. Dies ist um so auffallender, als bereits im Jahre 1887 Bullen in seiner Ausgabe der Werke Marstons Bd. I, S. LXIII eine Mitteilung von Daniel abgedruckt hat, worin deutlich die Quelle genannt wird. Aronstein, der Bullens Ausgabe benutzte, muß diese Notiz übersehen haben, während Koeppel — nach der Bibliographie seines Buches zu urteilen — dieses wichtige Werk nicht herangezogen hat.

Daniel äußert sich a. a. O. wie folgt: «A somewhat similar plot is found in *I Morti Vivi*, Comedia, del molto excellente signore Sforza

D'Oddi, nell' Academia degli Insensati detto Torsennato» 1576. Oranta, a lady of Naples, whose husband, Tersandro, is supposed drowned at sea, is about to re-marry with Ottavio. Luigi, another suitor for her hand, to hinder the marriage conspires with others to induce one Jancola to personate Tersandro. Tersandro, however, has escaped the sea, and arrives to find himself denied by his own family (who have discovered Luigi's plot), and to be mistaken by the conspirators themselves for Jancola. Tersandro's adventures till his identity is established are somewhat similar to those of Albano in *What you will.* D'Oddi apparently derived many incidents from the Greek romance of *Clitophon and Leucippe*, by Achilles Tatius: as also did Anibale Caro for his comedy of *Gli Straccioni*, 1582.»

Was zunächst den griechischen Roman des Achilles Tatius (c. 450 n. Chr.) betrifft[1], so wird hier im 5. Buche, Kap. 11ff., erzählt, wie Melite, eine reiche ephesische Witwe, die sich zur Zeit in Alexandria aufhält, von einer starken Leidenschaft für den jungen Klitophon aus Tyrus ergriffen wird. Diesem ist seine geliebte Leukippe von Räubern entführt und er läßt sich von seinem Freunde Klinias überreden, mit Melite nach Ephesus zu fahren, wo alsbald auch die Vermählung stattfindet. Hier entdeckt er jedoch Leukippe, von den Seeräubern dorthin verkauft, unter den Sklavinnen seiner Gemahlin; Thersander, ihr Gatte, der für ertrunken gehalten wurde, erscheint nun plötzlich, läßt Klitophon einkerkern (V, 23) und strengt gegen ihn einen Prozeß an.

Eine ausführliche Inhaltsangabe von A. Caros (1507—1566) Komödie «Gli Straccioni» (gedr. 1582) gibt Klein, Gesch. des ital. Dramas I, 893ff. Wie stark der Verfasser dieses Stückes den griechischen Roman benutzt hat, ist daraus deutlich zu ersehen. Auch Sforza d'Oddis († c. 1610) «I Morti Vivi» bespricht Klein a. a. O. 900f. kurz: die Hauptfiguren — wenn auch mit veränderten Namen — und die Motive sind dieselben, nur daß Sforza die Intrigue mit dem verkleideten angeblichen Gatten eingeführt hat, worin Marston ihm folgt. Seine Celia entspricht der italienischen Oranta, sein Albano ist Sforzas Tersandro, Marstons Laverdure vertritt den Ottavio der «Morti vivi», Jacomo den Luigi, Francisco den Jancola; aber während im italienischen Lustspiel Luigi mit Ferrante und Orantas Hausmeister

[1]) Herausgegeben von Hirschig und Hercher, *Scriptores erotici Graeci,* Paris 1856 und Leipzig 1858; mit lateinischer Übersetzung von Fr. Jacobs, Leipzig 1821. Vgl. die Inhaltsangabe bei F. Liebrecht, J. Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen usw. Berlin 1851, S. 15ff.

Marcone den Plan entwirft, die Hochzeit durch die Verkleidung Jancolas als Tersandro zu hintertreiben, erscheinen in der englischen Komödie Albanos Brüder, Andrea und Randolfo, als die Mitwisser Jacomos. Im übrigen sind nicht bloß die Namen der handelnden Personen, der Schauplatz der Handlung (in den «Morti Vivi» Neapel, in «What You Will» Venedig), selbst wichtige Züge der Fabel und der Schluß der Stücke[1]) so verschieden, daß man glauben möchte, Marston habe nicht D'Oddis Werk, sondern eine Bearbeitung desselben benutzt. Ist dies nicht der Fall, dann hat er allerdings sehr frei und selbständig mit seiner Vorlage geschaltet![2])

Kiel. F. Holthausen.

Eine Hamburger Aufführung von «Nobody and Somebody».

Seit ich im Jahrbuch XXIX, 4 Tiecks Verdeutschung des «Niemand und Jemand» herausgab, ist das Material zur Geschichte des englischen Stückes in unerwarteter Weise vermehrt worden. Im Cisterzenserstifte zu Rein hat Herr Hofrat Dr. Ferdinand Bischoff eine Niederschrift der dort S. 27 erwähnten deutschen Prosa-Übersetzung des «Niemand und Jemand» aufgefunden, die John Green 1608 in Graz aufführte, und hat diese in den Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 47 (1899) mit einer guten Einleitung und dem Bildnisse des Niemand-Darstellers (Green?) herausgegeben. Diese Bearbeitung streicht gleich der 1620 gedruckten Verdeutschung die ernsten Partien der englischen Vorlage erheblich zusammen und erweitert die Rolle Niemands beträchtlich, sie unterscheidet sich aber auch vielfach von jener zweiten deutschen Fassung. Dies im einzelnen nachzuweisen würde hier zu weit führen; ich möchte statt dessen auf einige weitere Daten zur Lebensgeschichte des Stoffes aufmerksam machen.

«Nobody's Jig» findet sich in dem 1899 herausgegebenen Fitzwilliam Virginal Book[3]).

Von einer bildlichen Darstellung des Nobody, die dem früher mitgeteilten englischen Holzschnitte entspricht, erzählt Bernhard

[1]) Ich konnte die *Morti Vivi* in einem alten Druck von 1582 der hiesigen Universitätsbibliothek benutzen.

[2]) Inzwischen hat P. Becker in einer Hallenser Dissertation von 1904 das Verhältnis von Marstons *What you will* zu Plautus' *Amphitruo* und Sforza d'Oddis *I morti vivi* eingehend dargestellt.

[3]) Hierauf machte mich Herr Professor Dr. A. Hauffen in Prag freundlichst aufmerksam.

Nicaeus von Ankum[1]) 1641: «Hie kan ich nicht unterlassen zu erwehnen eines artigen gemähltes, welches ich vorzeiten zu London gesehen, dadurch die grosse ungehewre Hosen oder Broeken, so domals im gebrauch waren, gar höflich beschimpfet wurden. Ein mager dürr Manns-Person war abconterfeyet mit sehr grossen und weyten Hosen, reichend biß auff die Schultern, und stund dabey geschrieben: No Body, All Breeches. Kein Leib (oder kein Mensch),

DE

COMEDIANTEN

Van Zijn.

KONINGL. MAJEST. VAN SWEDEN,

OM een yder de gedachter te verlustighen, ende het eynde van dese vastenavont vreugde te besluyten, so sullen vvy heden Midvveck den 9. Februarij, onse vvonderlijcke Sinne-beelden. begrepen in d'aerdige Comedie van

YEMANT en NIEMANT,

Ons Theater laten betrede, niet tvvijffelen de of alle Aenschouvvers sullen bekennen noyt dier gelijcke alhier gesien hebben, zoo in aerdigheyt van Spreeck-vvoorden als anders.

VAn daegh soo vvort U. E. vertoont,
Hoe Yemants ondeugt Niemant kroont.
Yemant vvil hem vervveren
Met leugens, boosheyt en bedrogh,
Maer 't is om niet, zijn Slangespogh
Kan Niemants vroomheyt deeren.

Niemant hier trouvv op deughden bouvvt.
Daer Yemant valsch syn selfs vertrouvvt
En meent zyn quaet sal dueren.
Niemant die soecht Gerechtigheyt.
De VVaerheyt selfs voor Niemant pleyt.
't Geen Yemant moet besueren

Dus Elk-een neerstig voor hem siet.
Belast met onrecht Niemant niet.
Want Niemant kan 't onkomen.
Daer Yemant vast blyft in de ly.
De Rechters laten Niemant vry.
Doordien zy Niemant schromen.

Daer na sal door verscheyde Intredens gedanst vvorden het voortreffelijck Ballet van De Gestrafte Nieuvvsgierigheyt.

Opt F F N B F F C K S Huys,
Precijs ten half vijf Uuren opt Toneel.

Eitel Hosen.» — Auch als Aushängeschild ward dieser Nobody in England verwandt[2]), in Holland hieß dieselbe Figur «Kop en gat».

[1]) In seinem «Rosarium, das ist Rosen-Garten: Auß des Hochgelärten und Künstreichen Welsch-Englischen Poëten Joannis Oweni Lateinischem Lusthoff übergesetzet» (Embden 1641) S. 106 zu dem Epigramme «Jemand, Niemand»: «In England geht es anders her; Daselbest Nobody Niemand, Jemand Sobody wird genant; Gleich wenn der Englisch Mensche wer Nur eitel Leib, und nichtes mehr». Vgl. Oweni Epigrammata (Wratislaviae 1668) S. 151: «Nemo Anglis Nobody est, et Quidam Symbodi, tanquam | Anglicus ex solo corpore constet homo.»

[2]) J. van Lennep en J. ter Gouw, De Uithangteekens 2, 162 (1868).

Eine deutsche Aufführung des «Jemand und Niemand» fand, wie Th. Schön im Diözesanarchiv von Schwaben 17, 17 (1899) nachweist, am 21. Juli 1651 zu Ulm durch englische Komödianten statt.[1] Für die große Beliebtheit der niederländischen Komödie, die Isaak Vos 1645 auf Grund der deutschen Bearbeitung veröffentlichte, entdeckte ich kürzlich einen neuen Beleg in dem vorstehend reproduzierten Theaterzettel eines ungenannten holländischen Prinzipals aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts:

De Comedianten van Zijn Koninglijke Majesteit van Sweden. Om een yder de gedachter te verluſtighen, ende het eynde van deſe vaſtenavont-vreugde te besluyten, ſo ſullen wy heden Midweck den 9. Februarij, onſe wonderlijcke Sinnebeelden, begrepen in d'aerdige Comedie van Yemant en Niemant, Ons Theater laten betrede, niet twijffelende of alle Aenſchouwers ſullen bekennen noyt diergelijcke alhier geſien hebben, zoo in aerdigheyt van Spreeckwoorden als anders.

Van daegh soo wort U. E. vertoont,
Ho *Yemants* ondeucgt *Niemant* kroont.
Yemant wil hem verweren
Met leugens, boosheyten, bedrogh,
Maer't is om niet, sijn Slangespogh
Kan *Niemants* vroomheyt deeren.
Niemant hier trouw op deughden bouwt,
Daer *Yemant* valsch *Sijn-selfs* vertrouwt
En meent, zijn quaet sal dueren.

Niemant die soeckt *Gerechtigheyt*,
Die *Waerheyt* selfs voor *Niemant* pleyt,
't Geen *Yemant* moet besueren.
Dus *Elck-een* neerstig voor hem siet,
Belast met onrecht *Niemant* niet,
Want *Niemant* kan't onkomen.
Daer *Yemant* vast blyft in de ly,
De Rechters laten *Niemant* vry,
Door dien zy *Niemant* schromen.

Daer na sal door verscheyde Intredens gedanst worden het voortreffelijck Ballet van De Gestrafte Nieuwsgierigheyt.

Op't Eenbeecks Huys Precijs ten half vijf Uuren opt Toneel.

Dieser in der Flugblättersammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel befindliche Zettel, den man wegen seiner Beziehungen zu vier Völkern, den Holländern, Schweden, Engländern und Deutschen, mit besonderem Rechte ein internationales Dokument nennen darf, erfordert einige Erläuterungen. Der Verfasser des Stückes «Yemant en Niemant» ist natürlich Isaak Vos. Die Truppe, die sich als Hofkomödianten des Königs von Schweden bezeichnet, kann kaum eine andere sein, als die von J. Rist gepriesene Bande Jan Baptists van Fornenburg,[2] die in den Jahren 1660—1681

[1]) Diese im Archiv für Literaturgeschichte 13, 323 nicht erwähnte Notiz geht auf eine hsl. Arbeit von A. F. Holzheu († 1821) über die Theatergeschichte von Ulm zurück.

[2]) Vgl. Bolte, Das Danziger Theater 1895, S. 134 und Archiv für neuere Sprachen 82, 81. 128. — Wrangel, Sveriges litterära förbindelser med Holland (Lund

in Stockholm, Riga, Kopenhagen, Schleswig, Lübeck auftrat, zumal da das Stück nachweislich zu ihrem Repertoire gehörte.[1]) Es bleiben somit nur noch Zeit und Ort der Aufführung zu ermitteln. Der Zettel nennt Mittwoch den 9. Februar, aber keine Jahreszahl, und fügt hinzu, die Vorstellung solle den Schluß der Fastnachtsfreude bilden; es war also der Aschermittwoch. Nun fällt nach dem Julianischen Kalender, der in den protestantischen Ländern bis 1700 galt, der 9. Februar während der Jahre 1660—1700 nur fünfmal (1670, 1676, 1681, 1687 und 1698) auf einen Mittwoch, und nur in den beiden Jahren 1676 und 1687 fiel der Aschermittwoch auf den 9. Februar. Wir dürfen also den 9. Februar 1676 als das Datum unseres Zettels betrachten.

Für die Feststellung der Stadt, in der die Aufführung stattfand, bietet uns die Angabe des Schauplatzes «op't Eenbeecks Huys» eine bequeme Handhabe. In Hamburg nämlich hieß, wie mich Herr Dr. C. Walther in Hamburg freundlichst belehrt, das Haus über dem altem Ratsweinkeller, der im 15. Jahrhundert zu dem Monopol des Rheinweins auch das des Eimbecker Bieres erhalten hatte, dat Emeske, Emesche oder Embeck'sche Hus. In diesem Eimbeck'schen Hause wurden nicht nur die feierlichen Mahlzeiten des Rates, Hochzeiten und andere Festlichkeiten gehalten, sondern die Säle dienten auch später zu Auktionen, öffentlichen Vorlesungen und allerhand Schaustellungen.[2]) Gegen den Wunsch des Rates wurden aber 1654, als der Pächter Dietrich Grave gestorben war, von den Kämmereibürgern «Komödien- oder dergleichen Gaukelspiele» ausgeschlossen und 1655 wie 1656 hochdeutsche Komödianten, die im Hause agieren wollten, abgewiesen. 1665 aber ward den in Altona spielenden Komödianten (? Fornenburg) verstattet, im Eimbeck'schen Hause zu agieren, und der Senat ließ ihnen sogar nachher ein Geschenk von 20 Talern überreichen. Wenn 1669 wiederum die Stimmung in der Kämmerei umgeschlagen war und die Verordneten trotz mehr-

1897), S. 201 — Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas 1895, S. 35—41. Einen Altonaer Zettel der «Groote Compagnye Comedianten van de Haagse Schouborg» für Montag, den 14. Juli (1684?) möchte A. Richter (Euphorion 4, 798) ebenfalls Fornenburg zuweisen. Fornenburgs vielseitige schauspielerische Leistungen rühmt ein Epigramm, «dat aan de Schouplaats van Jan Baptist geplakt wierd in den Haag» (Koddige en ernstige Opschriften 1, 184. T'Amsterdam 1690).

[1]) 1661 erschien im Haag eine Ausgabe des «Iemant en Niemant», «gelijck vertoont is by de Compagnie van Jan Babtista van Forneuburg» (oben XXIX, 30[4]).

[2]) Eduard Meyer, Das Eimbeck'sche Haus in Hamburg, Hamburg 1868.

maligen Ersuchens des Senates den Schauspielern das Lokal verweigerten[1]), so braucht daraus noch nicht geschlossen zu werden, daß es forthin «mit den Attentaten Thalias auf das ehrbare Haus» ein Ende hatte; vielmehr erscheint unser Zettel als ein ausreichender Beweis dafür, daß 1676 unter dem neuen Pächter Matthias Lantz (seit 1671) die Kämmereibürger sich den Spielen der heiteren Muse geneigter erwiesen. Höchstens könnte man die Frage aufwerfen, ob es nicht noch anderwärts «Eimbeckische Häuser» gegeben habe, in denen Schauspiele aufgeführt wurden. Und in der Tat weist Herr Dr. C. Walther mich selbst auf das in Stade befindliche Eimbecksche Haus hin, fügt aber hinzu, daß es 1659 in dem großen Brande, der zwei Drittel der Stadt in Asche legte, vernichtet wurde[2]). Ein Eimbeckischer Krug existierte in Lübeck[3]), doch wird er nie als Spiellokal genannt[4]), und an den Eimbeckischen Keller in Hildesheim darf man schon deshalb nicht denken, weil die holländische Truppe doch wohl nur in einer norddeutschen Seestadt auf Verständnis ihres holländischen Anschlagszettels rechnen durfte. Mithin werden wir ohne Bedenken unsern Zettel für eine Hamburger Darstellung des holländischen «Jemant en Niemant» in Anspruch nehmen.

Von einer Aufführung desselben Stückes auf einem südholländischen Dorfe erzählt eine allerdings nicht völlig verbürgte Anekdote[5]). Die Zuschauer waren schon im Kruge versammelt, aber der Prinzipal wartete noch vergebens auf einen Teil seiner Truppe, der unterwegs im Schnee stecken geblieben war. Schnell gefaßt ließ er den Vorhang aufziehen, trat auf die Bühne, verneigte sich dreimal und sagte: «Ich bin Jemand, und nach mir kommt Niemand», verbeugte sich wiederum und trat ab. Eine Weile warteten die Bauern geduldig auf die Fortsetzung des Stückes; als sie schließlich aber durch kein Lärmen diese erzwingen konnten, stürmten sie die Bühne und merkten, daß die Schauspieler mit dem Eintrittsgelde durchgebrannt

---

[1]) O. Beneke, Zeitschrift des V. f. hamburgische Geschichte 7, 173f. (1883: Weitere Nachträge zur Geschichte des Eimbeck'schen Hauses.)

[2]) Pratje, Die Herzogtümer Bremen und Verden 3, 179 (Bremen 1759). Jobelmann und Wittpenning, Archiv d. V. f. Gesch. der Herzogtümer Bremen und Verden 3, 116 (1869).

[3]) Brehmer, Mitteilungen d. V. für Lübeckische Geschichte 3, 140 (1889).

[4]) Gaedertz, Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert (Bremen 1888).

[5]) J. van Lennep en J. ter Gouw 1, 328.

waren. — Auch zwei alte Wirtshausinschriften im Haag spielten auf das Stück an.[1]) Die eine lautet:

In «Iemant en Niemant en Niemendalle»
Daar tapt men na Iemants welgevallen;
Dog Niemant ist hier vrij van't gelag,
Maar Iemant betaalt er, gelijk hij plag.

Für Achim von Arnims Erneuerung des «Jemand und Niemand» von 1620 verweise ich noch auf die Göttinger Dissertation von Bottermann 1895, S. 63. Über die lange vor dem Drama «Nobody and Somebody» beginnende Entwicklung des personifizierten Niemand könnte ich außer meinem Aufsatze über Georg Schans Gedichte vom Niemand (Zeitschrift f. vergl. Literaturgeschichte, n. F. 9, 73—88. 1896) noch einiges nachtragen; doch bietet sich dazu wohl ein andermal bessere Gelegenheit.

Berlin. Johannes Bolte.

«Locrine» und «Selimus».

Seit dem Erscheinen der Gilbert'schen Doktorschrift über «Robert Greenes Selimus» (Kiel 1899) haben wir von Charles Crawford, der eine Reihe von Artikeln in den *Notes and Queries* dem Studium der Beziehungen zwischen Spenser, Marlowe, «Locrine» und «Selimus» gewidmet hat, bemerkenswerte neue Aufschlüsse über den inneren Bau der Türkentragödie «Selimus» erhalten. Ich kenne diese Artikel nur aus einem ihre wichtigsten Ergebnisse zusammenfassenden Auszug in der nützlichen Zeitschriftenschau des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs (XXXVIII, S. 297 f.), aus welchem hervorgeht, daß der Text des «Selimus» nicht nur sehr erhebliche Spenser-Plagiate, sondern auch eine wörtliche Übereinstimmung mit dem anonym überlieferten «Locrine» aufweist. In der Flut der Verwünschungen, die in dieser Tragödie der besiegte Humber ausstößt, finden sich die Verse

Where may I find some hollow uncouth rock,
Where I may damn, condemn, and *ban* my fill,
The heavens, the hell, the earth, the air, the fire;
And utter curses to the concave sky
Which may infect the airy regions,
And light upon the Briton Locrine's head? (Akt III, Sz. 6).[2])

[1]) Ebenda.

[2]) Zitiert nach dem Abdruck des «Locrine» in den *Doubtful Plays of William Shakespeare*, Tauchnitz Ed. vol. 1041 (Leipzig 1869), S. 167.

Die beiden vorletzten Verse hat der von seinem Sohne Selimus entthronte Sultan Baiazet an den Anfang seiner Verfluchung des Weltalls gestellt:

Now Baiazet will *ban* another while,
And utter curses to the concave skie,
Which may infect the regions of the ayre,
And bring a generall plague on all the world (S. 261, V. 1731 ff.).[1]

Im Laufe einer größeren Arbeit war ich kürzlich veranlaßt, die beiden Tragödien «Locrine» und «Selimus» nochmals rasch nacheinander zu lesen, wobei ich nicht ohne Erstaunen entdeckte,[2] daß noch ganz andere, tiefer dringende Ähnlichkeiten zwischen den beiden Dramen bestehen. Zuerst fiel mir eine weitere, noch etwas längere wörtliche Entlehnung auf. Eine andere Rede des Humber, die Rede, welche nach den Enthüllungen von Tieck-Brotanek[3]) zum großen Teil aus Spenser-Versen zusammengesetzt ist, beginnt:

How bravely this young Briton, Albanact,
Darteth abroad the thunderbolts of war,
Beating down millions with his furious mood,
And in his glory triumphs over all,
Moving the massy squadrons off the ground!
Heaps hills on hills, to scale the starry sky:
As when Briareus, arm'd with an hundred hands,
Flung forth an hundred mountains at great Jove:
As when the monstrous giant Monychus
Hurl'd mount Olympus at great Mars's targe,
And shot huge cedars at Minerva's shield
(«Locrine», Akt II, Sz. 5, S. 153).

Derselben mythologischen Gleichnisse bedient sich «Selimus» in einer gegen seine Feinde, seinen Bruder Acomat und den mit diesem verbündeten König von Ägypten, gerichteten Droh- und Prahlrede:

But we shall soone with our fine tempered swords,
Engrave our prowesse on their burganets;
Were they as mightie and as fell of force,
As those old earth-bred brethren, which once
Heapte hill on hill to scale the starrie skie,
When Briareus, arm'd with a hundreth hands,
Flung foorth a hundreth mountaines at great Jove;
And when the monstrous giant Monichus
Hurld mount Olimpus at great Mars his targe,
And darted cedars at Minervas shield (S. 285, V. 1568 ff.).

[1]) Zitiert nach der Grosart'schen Ausgabe der Werke Greenes in der *Huth Library*, Vol. XIV. Über die großen Mängel dieses Selimus-Druckes vgl. Gilbert S. 3, Anm.

[2]) Vgl. jedoch meine Nachschrift S. 199.

[3]) Vgl. Anglia, Beiblatt XI, S. 202 ff.

Im Hinblick auf diese wörtlichen, die Verbindung zwischen den beiden Tragödien sichernden Entlehnungen sind auch noch folgende Ähnlichkeiten in Bild und Ausdruck beachtenswert:

Locrine. He is not worthy of the honeycomb,
That shuns the hives *because the bees have stings*
(Akt III, Sz. 2; S. 162) —

Selimus. And 'twere a trick of an unsetled wit
Because the bees have stings with them alway,
To feare our mouthes in honie to embay (S. 223, V. 753 ff.);

Locrine. Would God we had arriv'd upon the shore
Where Polyphemus and the Cyclops dwell;
Or where the *bloody Anthropophagi*
With greedy jaws devour the wandering wights!
(Akt III, Sz. 5; S. 168) —

Selimus. Ah, cruell tyrant and unmercifull,
More *bloodie* then the *Anthropophagi,*
That fill their hungry stomachs with mans flesh
(S. 246, V. 1348 ff.).

Der Plagiator, den wir zweifellos in dem Verfasser des «Selimus» zu suchen haben, hat sich jedoch nicht auf wörtliche Entlehnungen beschränkt, auch für seine Handlung hat er eine Anleihe bei dem «Locrine» gemacht. Nach der großen Vergiftungsszene seiner Tragödie, an deren Schluß drei Leichen auf der Bühne liegen: Baiazet, Aga und der giftmischende jüdische Arzt, fühlte er offenbar das Bedürfnis, seine Zuschauer etwas aufatmen zu lassen, es folgt die Bühnenweisung: *Enter Bullithrumble, the shepheard, running in hast, and laughing to himselfe* (S. 263). Dieser einzigen komischen Figur der bluttriefenden Tragödie ist noch kürzlich das Lob der Originalität gezollt worden, Gilbert bemerkte: «Wenn sonst auch keine Gestalt des ganzen Dramas original genannt werden kann, diese verdient es. Und wenn wir die besprochenen, starken Zeugnisse für die Greene'sche Autorschaft des «Selimus» nicht besäßen, so könnte uns vielleicht dieser eine Bullithrumble bei näherer Betrachtung veranlassen, das Stück Greene zuzusprechen» (S. 28). Dagegen ist zu sagen, daß das ganze, höchst harmlose Bullithrumble-Intermezzo nur ein wesentlich anständigerer, aber auch viel schwächerer Abklatsch einer Episode in dem durchaus nicht anständigen, aber jedenfalls derb komischen Lebenslauf des Schusters Strumbo im «Locrine» ist.

Bullithrumble ist so vergnügt, weil er den Mut gehabt hat seiner zänkischen, ihn prügelnden Frau davon zu laufen. Er hält

die Ehe für eine ganz verfehlte Institution, und bemerkt unter anderem:

> *Marry and Bullithrumble were to begin the world againe, I would set a tap abroach, and not live in daily feare of the breach of my wives ten commandemens .... when my wife begins to plaie clubbes trumpe with me, I am faine to sing:*
>
> What hap had I to marry a shrew ....
> When from abroad I do come in,
> *Sir knave, she cries, where have you bin?* ... (S. 263 f., Z. 1807 ff.).

Diesen Morgen aber habe sie es ihm gar zu bunt gemacht, deshalb sei er ausgerissen und wolle nun hier in Ruhe sein Frühstück verspeisen. In diesem Genuß wird er jedoch gestört durch das Kommen des von seinem Bruder Selimus verfolgten Prinzen Corcut, der mit seinem Pagen in der Wildnis umherirrt und, dem Hungertode nah, den Schäfer flehentlich um Nahrung bittet.

Im «Locrine» hatte der Schuhflicker Strumbo auch über einen Zusammenstoß mit seiner Frau berichtet, der jedoch — *I thank my manhood and my strength*, sagt er — für ihn sehr günstig verlaufen war. Ich hebe aus seiner Erzählung die Stellen heraus, die sich der Selimus-Dichter angeeignet hat:

> *She came furiously marching towards me ... thundering out these words unto me: Thou drunken knave, where hast thou been so long? .... and so she began to play knaves trumps. Now, although I trembled fearing she would set her ten commandments in my face, I ran within her* etc. etc.

Nach diesem Ehestandsbericht hatte auch Strumbo sich behaglich über sein Frühstück gemacht und war in dieser angenehmen Beschäftigung unliebsam gestört worden von dem die Wildnis durchirrenden, dem Hungertode nahen Humber, der mit fürchterlichen Drohungen Speise von ihm verlangte (Akt IV, Sz. 2, S. 175 ff.). Die Übereinstimmung der Situation und zum Teil auch des Ausdruckes ist höchst auffällig, es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Pantoffelheld Bullithrumble eine schwächliche Kopie des mannhaften Schusters ist.

Die Spenser-Plagiate des «Selimus» zerfallen in zwei Gruppen, deren weitaus größere gebildet wird von den Entlehnungen aus dem Texte der *Faerie Queene*. Auf die wichtigsten dieser Übereinstimmungen hat bereits Crawford aufmerksam gemacht (vgl. Jahrbuch a. a. O. S. 298); besonders charakteristisch für die Keckheit des Diebes ist die ganz geschickte Art und Weise, wie er die Betrachtungen

der Britomart über die Mühsale ihres Lebens, das sie kunstvoll einem von den Wogen bedrohten Schiffe vergleicht, für die Klagen des gestürzten Sultans Baiazet verwertet hat. Die Brandschatzung der FQu.[1]) ist zweifellos das eigene Verdienst des Autors des «Selimus», diese Spenser-Stellen hat er im «Locrine», für den der Text des Epos nicht geplündert wurde, nicht finden können. Anders verhält es sich mit den zwei Versen

Ide dart abroad the thunderbolts of warre
(«Selimus», S. 208, V. 347)

und

Heapte hill on hill to scale the starrie skie (ib. S. 285, V. 1572),

die Crawford vollkommen richtig auf Spensers *Ruines of Rome* zurückgeführt hat — sie hatte sich schon der Verfasser des «Locrine» angeeignet und zwar erscheinen sie bei ihm als zweiter und sechster Vers der oben S. 194 zitierten Rede des Humber, aus der ein so großes, dem sechsten Vers unmittelbar folgendes Stück in den «Selimus» übergegangen ist. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß der «Selimus» auch die beiden Spenser-Verse dem «Locrine» verdankt, und diese Annahme wird noch gestützt durch die Beobachtung, daß noch eine andere zwischen den aus den *Ruines* stammenden Versen stehende Zeile für den «Selimus» verwendet worden ist. Selimus sagt:

If Selimus were once your Emperour
Ide dart abroad the thunderbolts of warre,
And mow their hartlesse *squadrons* to *the ground*
(S. 208, V. 346ff.) —

Worte, in denen sich sicherlich folgende Verse des Humber spiegeln:

Darteth abroad the thunderbolts of war . . . .
Mowing the massy *squadrons* off *the ground* (vgl. oben S. 194).

Die Überliefeiung des «Locrine» bietet als erstes Wort des letzteren Verses *Moving* — das Plagiat des «Selimus» beweist uns, daß wir dafür *Mowing* zu lesen haben.

---

[1]) Bei einer Vergleichung der Bilder der Türkentragödie mit den von Heise gesammelten Gleichnissen der FQu. sind mir noch zwei seltenere, im Epos und in dem Drama verwendete Gleichnisse aufgefallen: Der Wanderer und das Krokodil (FQu. I, 5, st. 18 und Sel. S. 209, V. 373ff.); Der Schäfer und die Schnaken (FQu. I, 1, st. 23 und Sel. S. 287, V. 1618). In beiden Fällen ist die Übereinstimmung jedoch keine wörtliche.

Der «Locrine» enthält eine große Anzahl von Entlehnungen aus den *Ruines of Rome*, im «Selimus» finden sich nur die erwähnten zwei Verse aus der von ihm so stark benutzten Rede des Humber — alles spricht dafür, daß der Autor der Türkentragödie aus dem «Locrine» geschöpft hat. Fleay hatte dieses Trauerspiel vermutungsweise in das Jahr 1586 und den «Selimus» zwei Jahre später gesetzt (vgl. Biogr. Chron. vol. II, S. 315, 320f.) — seine Annahme der Priorität des «Locrine» wird durch die Plagiate des Selimus-Dichters als richtig erwiesen, wenn es auch höchst fraglich ist, ob wir für den «Locrine» über 1591, das Druckjahr der von dem ungenannten Dramatiker gründlich ausgebeuteten kleineren Dichtungen Spensers, der *Complaints*, zurückgehen dürfen.

Daß die Erkenntnis dieser ausgiebigen Locrine- und Spenser-Plagiate im Texte des «Selimus» geeignet ist, die Hypothese von der Autorschaft Robert Greenes zu stützen, kann man nicht sagen. Man muß im Gegenteil auf die Tatsache hinweisen, daß bis jetzt in keinem anderen Drama Greenes eine solche Unselbständigkeit des Schaffens, eine so kecke, ja schamlose Verwendung fremden Gutes bemerkt worden ist. Andrerseits denken wir aber freilich auch an das Plagiat aus Francis Thynne, das dem Prosaiker Greene in seiner Schrift *A Quip for an Upstart Courtier* nachgewiesen wurde, und fühlen uns deshalb nicht berechtigt, die Unredlichkeiten des «Selimus» als Argument gegen seine Verfasserschaft zu gebrauchen. Hat sich Greene aber auch noch dieser Sünde schuldig gemacht, so ist es um so erstaunlicher, daß er es wagte, an berühmter Stelle einem andern vorzuwerfen, er habe sich wie die Krähe mit fremden Federn geschmückt. Im Punkte der Achtung vor fremdem Eigentum waren die anonymen Verfasser des «Locrine» und des «Selimus» jedenfalls verwandte Naturen, *par nobile fratrum*. —

Wir sind beim Lesen des «Selimus» so oft an fremde Arbeiten erinnert worden, daß es nur recht und billig ist schließlich noch darauf hinzuweisen, daß unsere Gedanken beim Lesen eines viel späteren Bühnenwerkes einmal auch zu ihm zurückgeführt werden, und zwar zu einem herzlich schlechten Witz des Bullithrumble. Der Schäfer erklärt sich bereit, den verkleideten Prinzen Corcut und seinen Pagen in seine Dienste zu nehmen:

> *If you will keepe my sheepe truly and honestly, keeping your hands from lying and slandering, and your tongues from picking and stealing, you shall be maister Bullithrumbles servitures* (S. 267f., Z. 1914ff.).

Derselben von dem Schäfer stipulierten löblichen Eigenschaften rühmt sich in Ben Jonsons letzter Komödie *A Tale of a Tub* (lic. 1633) der biedere, fälschlich eines Raubes beschuldigte Ziegelmacher John Clay mit nahezu wörtlichem Anschluß an Bullithrumble:

> *I have kept my hands* herehence *from* evil-speaking,
> *Lying, and slandering*; *and my tongue from stealing*
> (Akt III, Sz. 1; vol. VI, S. 165 der Gifford-Cunningham'schen Ausgabe).

Straßburg. E. Koeppel.

Nachschrift. — Nachdem ich den vorstehenden Aufsatz der Redaktion des Jahrbuchs eingesandt hatte, wurde es mir durch die Freundlichkeit des Herrn Professor Keller ermöglicht, auch von den Originalartikeln Crawfords in den *Notes and Queries* (1901, Nr. 161, 163, 165, 168, 171, 174, 177) Einsicht zu nehmen. Dabei stellte sich heraus, daß die Zeitschriftenschau des Jahrbuchs betreffs der zwischen «Selimus» und «Locrine» bestehenden Beziehungen allerdings nicht, wie ich annahm, die Summe der Crawford'schen Artikel gezogen, sondern nur ein Beispiel und zwar nicht das auffälligste und wichtigste gegeben hatte. Sämtliche in meinem Aufsatz nachgetragenen Stellen sind schon in den Crawford'schen Sammlungen enthalten![1]) In stofflicher Hinsicht können meine Ausführungen somit nur den Wert einer Ergänzung der Angaben der Zeitschriftenschau beanspruchen, für alle meine Parallelstellen, die ich neu entdeckt zu haben glaubte — von der außerhalb des Bereiches seiner Studie liegenden Jonson'schen Stelle natürlich abgesehen — kommt das Vorrecht des glücklichen ersten Finders dem englischen Forscher zu.

Die Schlußfolgerungen freilich, die Crawford und ich aus unseren Sammlungen gezogen haben, sind durchaus verschieden. Crawford, der dem meines Erachtens völlig unerreichbaren Ziele zustrebt, den «Selimus» zu einem Jugendwerke, zu dem ersten Drama Marlowes zu stempeln, hält den Verfasser des «Locrine» für den Plagiator der Selimus-Stellen, während ich auf Grund meiner obigen Ausführungen (S. 197 f.) fest überzeugt bin, daß der Verfasser des «Selimus» ebenso zwanglos wie aus der *Faerie Queene* auch aus dem

---

[1]) Auch die auffallende Ähnlichkeit der *Strumbo-Bullithrumble*-Episoden ist angedeutet in den Worten: *No author would imitate a whole scene of one of his own plays as «Locrine», IV, 2, imitates ll. 1874 to 1990 of «Selimus». The action, the order of the speeches, the incident itself, and the conceits and sayings by which it is helped out are all remembered* (Nr. 163, S. 102).

«Locrine» geschöpft hat. Im Hinblick auf diese Verschiedenheit meines Ergebnisses, zu deren Begründung fast das ganze von mir vorgetragene Material nötig ist, hoffe ich, daß mein Aufsatz den Lesern des Jahrbuchs doch nicht überflüssig erscheinen wird.

Zu «Hamlet» I, 3, 74.

Costly thy habit as thy purse can buy,
But not express'd in fancy; rich, not gaudy;
For the apparel oft proclaims the man;
And they in France of the *best* rank and station
+ *Are of a most select and generous chief in that.*

So die Globe-Ausgabe nach Folio[1]; das Zeichen am Anfang der Zeile kennzeichnet die Lesart als unverständlich und wahrscheinlich verderbt. Gewöhnlich liest man seit Rowe mit Ausscheidung von *of a*

Are most select and generous, chief in that,

wobei chief = chiefly aufgefaßt wird.

Abgesehen davon, daß es nicht angeht, an einem gleichmäßig überlieferten Verse — d. h. in Bezug auf *of a* gleichmäßig überliefert — eine so grobe Gewaltsamkeit zu begehen, weiß ich nicht, was *generous* in einem solchen Zusammenhange bedeuten soll. Die Schegel'sche Übersetzung will diese Schwierigkeit durch eine vortreffliche Paraphrase umgehen:

Und die vom ersten Stand und Rang in Frankreich
Sind darin ausgesucht und edler Sitte.

Das ist sehr geschickt, aber nicht getreu.

Ich glaube, der Vers ist ohne Gewaltsamkeiten zu verstehen. Are of a most select and generous ist ein Relativsatz (mit der bei Shakespeare nicht überraschenden Unterdrückung des Relativpronomens) und *chief* ist ein Verb, an Bildung und Bedeutung etwa gleich dem jetzigen *head*, an der Spitze marschieren, mit dem Beispiel vorangehen; der verbale Gebrauch eines Substantivs bedarf ja weiter keiner Begründung. Der Sinn ist dann: die Franzosen des besten Adels und Ranges und zwar die vom allervornehmsten und edelsten, gehen in diesem Punkte mit dem Beispiel voran.

Ist diese Deutung richtig, dann würde ich in Vers 73 die Lesart der Q[1] herstellen:

And they in France of the *chief* rank and station,

was ein ungezwungenes, im Munde des Polonius vielleicht zu einfaches Wortspiel ergibt. Die superlativische Betonung des allerersten Adels ist nicht gesuchter als die abgebrauchte Redensart «crême de la crême».

Czernowitz. L. Kellner.

Ein Repertoirestück der englischen Komödianten.

Zu den englischen Dramen aus Shakespeares Zeit, die durch die wandernden Schauspieler auf den Kontinent verpflanzt wurden, gehört auch «The Silver Age» von Thomas Heywood, das zweite in einer Reihe von vier Dramen, die nach den vier Weltaltern betitelt sind. Es erschien im Druck London 1613 (Neudruck in Bd. III, S. 85 ff. der Ausgabe von Heywoods Dramatic works, London 1874). In diesem Drama wird Jupiters Liebe zu Alkmene, die Geburt des Herkules und der Raub der Proserpina vorgeführt. Ein eigentümlicher Zusatz zu dem oft dramatisierten Liebesabenteuer Jupiters ist es, daß Juno, von Iris begleitet, vom Himmel herabsteigt und die Gestalt eines alten Weibes annimmt, um alsdann durch Zauberkunst die schwangere Alkmene samt ihrer Leibesfrucht zu vernichten. Offenbar beruht auf Heywoods Drama die «Komödie von Jupiter und Amphitryo», die am 27. Februar 1678 in Dresden aufgeführt wurde, denn in Tzschimmers Bericht über diese Komödie (abgedruckt in meiner Ausgabe der Engl. Komödianten S. 345 f.) heißt es: «Inmittelst mercket die eifersüchtige Juno des Jupiters heimliche Liebe, kömmet dannenhero in Gesellschaft der Göttin Iris herunter, und will sich, vermittelst der Zauberey, wodurch beydes die Mutter und Frucht umbkommen sollte, an der Alcmena rächnen».

Krakau. W. Creizenach.

Die Wallenstein-Aufführung in Bremen.

Th. Vetter in seiner Schrift «Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehnts seines Todes» (Frauenfeld 1892) wiederholt die Mitteilungen Boltes über ein Wallensteindrama, das in Deutschland im Jahre 1690 aufgeführt wurde und das auf der bald nach Wallensteins Tod verfaßten englischen Tragödie Glapthornes beruht. Im Anschluß daran sagt er: «Daß eine englische Truppe schon vor 1690 das Drama auf den Kontinent gebracht, ist durchaus wahrscheinlich; zu kühn wäre es indessen, ohne weiteres anzunehmen, es liege dasselbe Stück vor, wenn ‚in der Zeit gleich

nach dem 30jährigen Kriege' im Hause eines Kapitän Nielsen a
der Langenstraße zu Bremen von ‚sächsischen hochdeutschen Kom
dianten' aufgeführt wird: ‚eine weltberufene, wahrhaftige und scha
würdige Materie, genannt der verrathene Verräther, oder der dur
Hochmuth gestürzte Wallenstein, Herzog von Friedland'. Hier dürf
eher ein Machwerk in Frage kommen, das etwa im Sinne ein
Micraëlius gehalten sein könnte; denn schwerlich hätte man ‚gleic
nach dem 30jährigen Kriege' deutschen Zuschauern einen von d
Wirklichkeit so stark verschiedenen Wallenstein vorführen dürfe
wie den Glapthorne'schen.»

Diesen Satz hat Vetter mit zwei Anmerkungen geziert. Z
seiner Äußerung über diejenigen, welche die Identität des Glapthorn
schen Wallenstein mit dem in Bremen aufgeführten «ohne weiter
annehmen» bemerkt er «W. Creizenach tut das zwar, aber er blei
dafür, sowie für die nachher von ihm genannten Wallenstein-Au
führungen den Beweis des Zusammenhanges mit Glapthorne schuldig
Diese Bemerkung hätte Vetter sich ersparen können, wenn er b
achtet hätte, daß ich am Anfang meines Verzeichnisses (Schauspie
der englischen Komödianten S. XXXI) ein für allemal sage, w
könnten «mit Bestimmtheit oder doch mit einiger Wahrscheinlichke
von den nachstehenden Dramen behaupten, daß sie durch d
wandernden Schauspieler nach Deutschland verpflanzt wurden». S
dann zitiert Vetter als seine Autorität für die Aufführung gleic
nach dem 30jährigen Kriege: «J. H. Duntze, Geschichte der frei
Stadt Bremen, 1851, Bd. IV, 582.» Danach sollte man meinen,
hätte dieses Werk benutzt, doch ist dies tatsächlich nicht der Fa
Duntze sagt vielmehr, die Aufführung falle «wahrscheinlich in d
Zeit nach dem 30jährigen Kriege» [1]), beachtet aber nicht, daß in sein
eigenen Mitteilungen ein Anhaltspunkt für eine genaue Datieru
gegeben ist, denn wenn er berichtet, daß dieselbe Truppe dama
in Bremen nach dem «Doktor Faust» ein Nachspiel: «der von sein
Frau wohl vexierte Ehemann oder George Dandin» aufführte, so e
gibt sich daraus, daß sie allerfrühestens zwanzig Jahre nach de
Krieg aufgetreten sein kann, denn im Jahre 1668 fand die ers
Aufführung von Molières «George Dandin» statt. Hieraus ergibt si
natürlich die Verfehltheit alles dessen, was Vetter gegen die Wah
scheinlichkeit der Identität des Bremer Stücks mit dem Glapthorne'sch

[1]) Herz (Englische Schauspieler usw. S. 107), der Vetters Ausführungen b
pflichtet, bringt gleichfalls zur Begründung das Zitat aus Duntze; natürlich h
auch er das Buch nicht eingesehen.

vorbringt. Allerdings findet sich die Angabe, daß die Bremer Aufführungen gleich nach dem Krieg stattgefunden hätten, in mehreren populären Darstellungen, die auf einen Artikel im Bremischen Kourier zurückgehen, der seinerseits wieder, wie ich nach längerem Hin- und Hersuchen ermittelte, nur die Angaben Duntzes in fehlerhafter Weise wiederholt. Das alles habe ich schon früher ausführlich dargestellt (vgl. «Englische Komödianten» S. XLIX und «Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust» S. 7); wie es kommen konnte, daß die von mir ans Licht gezogene Stelle nun als Argument gegen mich verwendet wird, ist mir unklar.

Krakau. W. Creizenach.

Shakespeare-Porträts in der Gemmoglyptik.

Seit dem Verfalle des römischen Kaisertums blieb die Glyptik eigentlich ein Stiefkind der Kunst. Hob sie sich in Italien im Cinquecento und den zwei folgenden Jahrhunderten in der Renaissance nochmals zur voll entfalteten Blüte und hinterließ sie auch in dieser Zeit in Deutschland und Frankreich einen leuchtenden Streifen ihrer einzigartigen Schönheit, so erreichte sie doch nie wieder jene höchste Vollendung, wie sie uns die antiken Meisterwerke der Edelsteinschneidekunst weisen. Vollends in den nordischen Ländern, in England insbesondere, waren es nur wenige Künstler, die in diesem reizendsten Kunstfache Bleibendes und Wertvolles schufen.

Wie kein zweiter Zweig der Kunst ist und war die Glyptik zum großen Teile auf die verständigen und, es sei rund herausgesagt, die begüterten Liebhaber angewiesen. Der Maler und der Plastiker, sie nützen beide unscheinbares, nur selten wertvolles Material zur Vollbringung ihrer unsterblichen Werke; der Steinschneider muß schon in der Wahl des Stoffes sich von Motiven leiten lassen, die auf das fertigzustellende Kunstwerk von eminentestem Einflusse sind.

Und wie der Meister nur wenige waren, die es verstanden, einem kleinen leblosen Steine durch mühselige und doch feinste und durchgeistigteste Arbeit pulsierendes Leben einzuhauchen, so waren auch stets die Kunstgelehrten sehr dünn gesäet, die sich intensiver für diese Erzeugnisse interessierten. Einer der wenigen der neuesten Zeit, die fast ein ganzes Leben dem Studium der Gemmen widmeten, war der im Mai 1904 zu Baden bei Wien verstorbene Dichter Hermann Rollett, der nicht allein eine der reichsten

Sammlungen von Gemmenabdrücken besaß, sondern sich auch Jahrzehnte lang mit unverdrossenem Fleiße und immer geschärfterem Auge in die Kunst der Glyptik vertieft hatte. Das Resultat seiner Forschungen, die ihm den Ruf eines der besten Kenner in diesem Fache eintrugen, waren u. a. ein längerer Aufsatz in Bruno Buchers «Geschichte der technischen Künste» (Bd. I, Stuttgart 1875) und zwei im Manuskripte hinterlassene umfangreiche Glyptikerlexika, eines die Künstler des Altertums, das andere die vom Cinquecento bis zur Neuzeit umfassend.

Auf Grund dieses letzteren will ich nun versuchen, eine Zusammenstellung der Darstellungen des Porträts Shakespeares auf Edelsteinen oder Halbedelsteinen zu geben. Meines Wissens berücksichtigte kein bis jetzt über die Shakespeare-Bildnisse erschienenes Werk, von Boaden angefangen bis zu des Japaners Sadakichi-Hartmann reichhaltigem Buche, diese, allerdings nicht zahlreichen glyptischen Darstellungen.

Bevor ich an deren Aufzählung schreite, muß ich hervorheben, daß gerade zu Lebzeiten des Dichters in England eine Periode zu verzeichnen war, in der die Glyptik völlig brach darniederlag. Richard Atsyll, der das Bildnis des Königs Heinrich VIII. in einen Sardonyx schnitt, war fast der einzige Vertreter dieser Kunstrichtung, die erst im 18. Jahrhundert in England edlere Früchte trieb. In den Dramen Shakespeares ist ebenfalls ziemlich selten von geschnittenen Steinen die Rede. Um nur zwei allgemein bekannte Beispiele zu erwähnen, seien an Mercutios Beschreibung der Queen Mab in «Romeo und Julia» (I, 4):

> Sie kommt, nicht größer als der Edelstein
> Am Zeigefinger eines Aldermans . . .

und an Falstaffs, an seinen Pagen gerichtete Worte («König Heinrich IV», 2. T. I, 2)

> Noch niemals bis jetzt hat mir ein Achat aufgewartet

erinnert. In beiden Fällen ist an Stelle des Edelsteins und Achats ein kleines Männchen zu denken, das man — in Halbedelstein geschnitzt — im Fingerring trug, und das Shakespeare ob seiner Winzigkeit zu einer Kontrastwirkung heranzieht.

Authentische, d. h. bei Lebenszeit angefertigte, Porträts des Dichters dürften aller Wahrscheinlichkeit gar nicht geschnitten worden sein. Die durchwegs im 18. Jahrhundert entstandenen sind

mehr oder minder getreue Anlehnungen an das sogenannte Chandos-Bildnis, und da ist es wieder die Jaspisgemme von Burch, die wegen ihrer nicht zu übertreffenden künstlerischen Auffassung und Technik noch des näheren beschrieben werden soll.

Die wichtigsten Darstellungen des Shakespeare-Kopfes von englischen Meistern (außerenglische sind kaum in Betracht zu ziehen) stammen von:

William Barnett, englischer Gemmenschneider des 18. Jahrhunderts zu London.
Brustbild. Carneol-Intaglie. Raspe[1], Nr. 14411.

C. Burch (R. A.), gestorben 1814, einer der vorzüglichsten Gemmenschneider Englands, arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu London, wo er Mitglied der königlichen Akademie (R. A.) wurde und Meister des später berühmt gewordenen Glyptikers Marchant war. Von seinen Lebensumständen ist nichts näheres bekannt. Seine Arbeiten, von denen nur einige in den Umrissen etwas hart erscheinen, zeigen eine schöne Technik.

1. Brustbild. Carneol-Intaglie, im Besitze des Königs von Polen gewesen. Raspe, Nr. 14414.
2. Brustbild. Intaglie in schwarzem Jaspis. Dieser Siegelstein in einer Goldfassung des 18. Jahrhunderts befindet sich in der Sammlung Rolletts und zeigt den stilisierten Kopf Shakespeares in meisterhafter Ausführung. Trotz der geringen Höhe des Porträts von nur etwa 2 Zentimetern sind selbst die kleinsten Details mit einer staunenswerten Technik in das harte Material gemeißelt. Eine Reproduktion dieses Steines enthält meine deutsche Übersetzung des Dowden'schen «Shakespeare-Primers» (Leipzig 1905), wo die Gemme zum ersten Male — vergrößert — dargestellt ist.
3. Ebenso, mit der Bezeichnung BURCH. Raspe, Nr. 14417.
4. Ebenso, mit der Bezeichnung BURCH. Raspe, Nr. 14420.

Thomas Pownall, englischer Gemmenschneider der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu London.

1. Brustbild. Raspe, Nr. 14424.
2. Ebenso. Raspe, Nr. 14425.

---

[1]) A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios, taken from the most celebrated cabinets in Europe and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur, by James Tassie, Modeller; arranged and described by R. E. Raspe; and illustrated with copper-plates. London 1791. II Vol.

J. Wicksted, der Vater, englischer Gemmenschneider des 18. Jahrhunderts.

Shakespeare und Garrick. Zusammengestellte Köpfe auf einem Schild, den zwei Genien tragen. Raspe, Nr. 14210.

Wray, englischer Gemmenschneider aus Salisbury, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Rom arbeitete und 1770 starb. Seine besten Werke wurden ihm zu je 20 Guineen bezahlt.

1. Brustbild. Raspe, Nr. 14412.
2. Brustbild. Bezeichnet WRAY. F. Raspe, Nr. 14421.

Yeo, englischer Gemmenschneider des 18. Jahrhunderts.

Brustbild. Bezeichnet YEO. F. Raspe, Nr. 14410.

Durch die Zusammenstellung dieser elf glyptischen Darstellungen des Shakespeare-Kopfes glaube ich künftigen Ikonographen des Dichters einen kleinen Dienst erwiesen zu haben.

Wien. Paul Tausig.

Zu Marlowes «Doctor Faustus».

Im Gentleman's Magazine vom Jahre 1850 (New Series, vol. 34, p. 234) findet sich folgende mit J. G. R. unterzeichnete Zuschrift:

I have copied below a few ms. verses etc., which I find on the last page of a book in my possession, printed by Vautrollier. The words in Italics an doubtful. The note in prose will remind the reader of the story told of Alleyne, the founder of Dulwich College. — «Certaine Players at Exeter, acting *upon* the stage the tragical story of Dr. Faustus the Conjurer: as a certain nomber of Devels kept everie one his circle there, and as Faustus was busie in his magicall invocations, on a *sudden* they were all *dasht*, every one harkning [the] other in the eare, for they were all perswaded, there was one devell to many amongst them; and so after a little pause desired the people to pardon them, they could go no further with this matter; the people also understanding the thing as it was, every man hastened to be first out of dores. The players (as I heard it) contrarye to their custome spending the night in reading and in prayer got them out of the town the next morning.»

Zu dieser Notiz (die Verse kommen für uns nicht in Betracht) ist folgendes zu bemerken. Die abergläubische Vorstellung, als ob ein wirklicher Teufel sich unter die Schauspieler gemischt habe, die derartige Gestalten auf der Bühne verkörperten, ist früh entstanden und ziemlich weit verbreitet. Das Ganze ist nichts als eine tendenziöse Erfindung der Puritaner, die ja dem Theater stets feindlich gegenüberstanden. Da ist es nun bezeichnend, daß gerade in Exeter, dem Schauplatz der oben erwähnten Begebenheit, die Stadtbehörden den Schauspielern, die dorthin kamen, eine erhebliche Summe Geldes

anboten, damit sie auf die Vorstellungen verzichteten. Ein gleiches wird übrigens aus Lyme Regis in Dorsetshire berichtet.[1])

Gerade im Südwesten Englands waren aber die Puritaner besonders mächtig und zahlreich, und es mochte ihnen als Pflicht erscheinen, das Volk vom Theaterbesuch möglichst zurückzuhalten.

Was die Tradition über Alleyne berichtet, verrät eine ähnliche Tendenz. Die Stelle steht bei John Aubrey, Natural History and Antiquities of Surrey (1719) I, 190 und lautet:

The tradition concerning the occasion of the foundation of Dulwich College runs thus: that M. Alleyne, being a Tragedian and one of the original actors in many of the celebrated Shakespeare's plays, in one of which he played a Demon, with six others, and was in the midst of the play surpriz'd by the apparition of the Devil, which so work'd on his Fancy, that he made a Vow, which he performed at this Place.

Eine Art Erklärung, wie ein solcher Glaube aufkommen konnte, bietet uns eine Stelle in Th. Middletons Satire «The Black Book» (ed. Bullen VIII, 13). Dort heißt es:

Hee had a head of hayre like one of my Diuells in Doctor Faustus, when the olde Theater crackt and frighted the Audience.

Hier handelt es sich offenbar um eine Panik im Theater, die zu den übertriebensten Gerüchten Anlaß gab.

Es bleibt noch hinzuzufügen, daß dieser Aberglaube noch im 18. Jahrhundert seine Blüten trieb. Bei einer Aufführung von Marlowes Drama im Theater zu Shrewsbury soll der leibhaftige Teufel sich auf die Bühne geschlichen haben, um seine Rolle in eigener Person weiter zu spielen. Ähnliches meldet ein Jahrhundert früher William Prynne (1633) in seinem Histriomastix (dies nach O. Francke in seiner Einleitung zu Mountfords Life and Death of Dr. Faustus, S. XXX).

Berlin. Georg Herzfeld.

Zum Manne mit dem Eselskopf.[2])

Im Archiv der Pariser Oper Nr. 4014 befindet sich ein Bild einer Szene der Commedia dell' Arte aus dem 16. Jahrhundert[3]), das durch die Unterschrift erläutert wird:

---

[1]) Vgl. G. Roberts, Social History of the People of the Southern Counties of England (1856), S. 38. Dort wird auch auf die Stelle im Gentl. Mag. hingewiesen.

[2]) Vgl. Jahrbuch XL, 108.

[3]) Zugänglich gemacht von Driesen, Harlekin, S. 201.

Pantalon chez sa Dame en mulle veut aller.
Zani monte dessus, qui le tourmente & picque;
Dont Pantalon se plaint, mais Zani luy replique:
Tais toy; qui vit Jamais une mulle parler?

Pantalon will also als Mauleselin — mit zwei Pantoffeln als Ohren — zu seiner Dame gehen. Zanni besteigt ihn, drückt und spornt ihn. Als sich Pantalon darüber beklagt, antwortet Zanni: «Halt den Mund! Wer sah je eine Mauleselin sprechen?» Allerdings trägt Pantalon keinen Eselskopf, aber seine Vereselung ist deutlich durch die großen Eselsohren ausgedrückt. Jedenfalls geht hier auf der Bühne ein Eseling zur Dame seines Herzens und wird dabei verprügelt wie der Eselmensch auf dem antiken Bilde aus der Eselatellane oder dem Eselmimus gepritscht wird. Diese dramatische Szene fällt aber vor Shakespeare. Denn dieses Bild stammt aus dem 16. Jahrhundert und zeigt Pariser Aufführungen der Commedia dell' Arte etwa ums Jahr 1570. Hier haben wir die alte Eselfigur des Mimus wieder. Sehen wir zu, welchen Weg sie bis zur Commedia dell' Arte zurückgelegt hat.

Wohl hat es im lateinischen Westen Mimen das ganze Mittelalter hindurch gegeben, aber noch viel günstiger waren die kulturellen Verhältnisse für den Mimus im byzantinischen Osten. Der Mimus ist das eigentliche Drama der Byzantiner gewesen und ist noch bis in sehr späte Jahrhunderte auf der großen Bühne aufgeführt worden.

Nach der Eroberung von Konstantinopel und dem Untergange des griechischen Reiches lernte der Mimus dann arabisch und türkisch sprechen und blüht im Orient noch heute als Volksschauspiel «Orta Ojunu» und als Puppenspiel «Karagöz».

Andere Mimen aber, die an ihrem Glauben und an ihrer Nationalität festhalten wollten, zogen, wie sie ja von jeher ans Wandern gewöhnt waren, nach Westen, nach Italien, wie das ja auch die griechischen Gelehrten taten. Diese byzantinischen Mimen in Venedig, dessen Schiffe den Byzantinern in der letzten Türkennot zu Hilfe kamen, sind die Lehrmeister der venetianischen Ethologen und burlesken Darsteller geworden. So war unter anderem der Grieche Alexes Karabias der Lehrer des venetianischen Possenreißers Zanpol il Buffone. Als Katharina Cornaro nach dem Tode ihres Gemahls Jakobs II., König von Cypern, wieder in ihrer Vaterstadt residierte, da erheiterte sie sich gerne an allerlei lustigen Aufführungen. Sie war den byzantinischen Mimus eben von Cypern her gewohnt, da mochte sie ihn auch in Venedig nicht entbehren.

Francesco Chaerea, der Lieblingskomödiant Papst Leos X., der als der eigentliche Erfinder der Commedia dell' Arte gilt, hat diese erst in Venedig zur Vollendung gebracht.

Im türkischen Oriente ist, wie erwähnt, an die Stelle des einst dort herrschenden byzantinischen Mimus das Puppenspiel «Karagöz» getreten, das des Mimus direkter Nachkomme und Erbe ist. Und nun ist es geradezu erstaunlich, welche Ähnlichkeit zwischen einer der Hauptfiguren des italienischen Mimus zwischen Pulcinella und der Hauptperson im «Karagöz» herrscht.

Von Pulcinella stammt direkt der französische Polichinelle und der englische Punchinello, der Punch, wie er gewöhnlich genannt wird. Punch ist gewalttätiger, gröber, sein Witz ist derber und plumper und insofern ähnelt er dem Karagöz fast noch stärker. Ich verweise hier auf die «Tragical comedy of Punch and Judy», die Collier 1828 herausgab und auf Magnin, Histoire des Marionettes, S. 248ff. und 253ff.

Punch hat eine reizende Frau Judy und einen hübschen kleinen Sohn, aber die Frau schlägt er mit seinem Prügelholze tot und den Sohn wirft er zwei Stock hoch zum Fenster hinaus. Auch Karagöz behandelt seine Frau sehr übel, wenn er sie auch nicht gerade gleich tot schlägt; aber den Sohn, den sie ihm am Morgen nach der Hochzeit allerdings etwas verfrüht präsentiert, wirft er zur Erde, daß er stirbt. Wie Punch ist Karagöz ein unwiderstehlicher Don Juan. Auch Karagöz fällt schließlich wie Punch dem Henker in die Hände, dem er aber wie dieser meistens entrinnt. Zuletzt erscheint wie dem Punch der Teufel dem Karagöz die gespenstische große Schlange, die mit Karagöz nicht selten ein Ende macht, aber ab und zu scheint er sogar sie totzuschlagen, wie Punch den Old Nick, der ihn holen will.

Der Pulcinell[1]) ist mit allen seinen Nachfahren bis auf den englischen Punch herab des türkischen Mimen Ebenbild. Diese erstaunliche Ähnlichkeit beruht auf Blutsverwandtschaft, weil sie beide Nachkommen des byzantinischen Mimus sind.[2])

So ist der Faden mimischer Überlieferung zwischen dem modernen italienischen Mimus, insbesondere der Commedia dell' Arte und dem antiken Mimus, niemals abgerissen. Wenn uns unter den Tiertypen des antiken Mimus vornehmlich der Esel begegnet, wenn

[1]) Über Pulcinell und seine Geschichte ist jetzt besonders zu vergleichen Benedetto Croce, Pulcinella.

[2]) Die speziellen Nachweise für alles dieses finden sich «Der Mimus» I, 2. S. 675—686.

der Eselmimus, wie ich früher gezeigt habe, noch in nachchristlichen Jahrhunderten beliebt war, so beruht es sicher allein auf volksmäßiger mimischer Überlieferung, daß uns gleich wieder auf den ältesten bekannten Szenenbildern aus der Commedia dell' Arte eine Eselszene begegnet. Mit des Apuleius «Goldenem Esel» hat diese Szene nichts zu schaffen. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß Eselszenen in den mimischen Volkspossen des Mittelalters fortdauernd eine Rolle gespielt haben. Zwischen dem eselköpfigen Weber Zettel im «Sommernachtstraum» und dem Manne mit dem Eselskopfe im antiken Mimus haben noch viele Eselinge die Volksbühne der mittelalterlichen Mimen betreten. Deutlich erweist sich auch hier die Kontinuität des Mimus bis auf Shakespeare.

In Wilhelm von Malmesburys Gesta regum Anglorum (ca. 1125 geschrieben) findet sich eine Stelle, die dem im vorigen Jahrbuch mitgeteilten Passus vom verzauberten Eselschauspieler in Higdens Polychronikon angereiht werden kann.[1])

Bei Wilhelm heißt es I, 201:

> In Roma — duo aniculae — quendam ephebum qui . . . histrionicis victum exigeret, excipientes hospitio asinum videri fecerunt; magnum suis commodis emolumentum habentes asinum qui . . . detineret oculos miraculo gestuum: quoquoque enim modo praecepisset anus movebatur asinus.

Schließlich stürzt sich der Eselmensch in einen See und wird so entzaubert.

Warum es nur beide Male gerade Histrionen oder Mimen sind, die in Eselgestalt verzaubert werden, und nicht gewöhnliche Sterbliche? Nun, weil man eben Histrionen als Eselinge gelegentlich auf den Volksbühnen des Mittelalters sah und weil hier eine Zauberszene aus einem mittelalterlichen Mimus berichtet wird, als wäre sie im wirklichen Leben vor sich gegangen. Denselben Vorgang finden wir sogar auch in der antiken Literatur. So erzählen Phaedrus in den Fabeln und Martial in den Epigrammen gelegentlich scheinbar Geschichten aus dem Leben ihrer Zeit, sieht man aber genauer zu, so sind diese lustigen Geschichten, wie ich «Der Mimus» S. 438—451, 53—61 nachgewiesen habe, einfach Szenen aus dem Theatermimus jener Epoche.

Charlottenburg. H. Reich.

[1]) Den Nachweis dieser Stelle aus William of Malmesbury danke ich wiederum Herrn Professor Brandl.

Shakespeare und Ovid.

Zu den Ovid-Reminiszenzen, die uns in den Werken des jugend-chen Shakespeare so häufig begegnen, kann man auch die Stelle in ɜn «Two Gentlemen of Verona» II, 7 rechnen, wo Lucetta ihre errin Julia vergeblich von dem Plan zurückzuhalten sucht, zu dem ınen Geliebten Proteus zu eilen; Julia erwidert ihr:

> The current, that with gentle murmur glides
> Thou know'st, being stopp'd, impatiently doth rage;
> But when his fair course is not hindered,
> He makes sweet music with the enamelled stones etc.

benso sagt Ovid, nachdem er berichtet hat, wie die Verwandten ɜs Pentheus, der den Bacchus in Fesseln legen wollte, ihm ver-ɜblich abrieten und durch ihre Ermahnungen seinen Zorn nur noch ıehr reizten (Met. III, 568ff.):

> Sic ego torrentem, qua nil obstabat eunti,
> Lenius, et modico strepitu decurrere vidi;
> At quacunque trabes obstructaque saxa tenebant,
> Spumeus et fervens et ab objice saevior ibat.

Krakau. W. Creizenach.

---

e neuaufgefundene Quarto des «Titus Andronicus» von 1594.

Aus den Londoner Buchhändler-Registern wissen wir, daß am Februar 1593/94 «A booke entitled A noble Roman historie of :us Andronicus» von John Danter angemeldet wurde, und Lang-ine berichtet in seinem «Account of English Dramatic Poets» 691), daß er eine Ausgabe des Stückes von 1594 kenne: «Titus ıdronicus his Lamentable Tragedy, acted by the Earls of Derby, mbroke, and Essex their Servants.» Langbaine schreibt hier aus ›rsehen *Essex* für *Sussex*. Ebenso verzeichnet Henslowe in seinem gebuch am 23. Januar 1593/94 eine Aufführung eines «neuen» 'amas «tittus and ondronicus» durch die Schauspieler des Grafen n Sussex. Aber kein Exemplar dieser ersten Ausgabe war bisher kannt, und Ward bezweifelte noch in der zweiten Auflage seiner ›schichte des englischen Dramas, daß sie überhaupt existiert habe. ın kannte nur den Druck von 1600.

Da ging im Januar dieses Jahres die Kunde durch die Blätter, ß unter den Büchern eines Herrn J. Kraft in Malmö eine Quart-sgabe des «Titus Andronicus» von 1594 gefunden und auf der

Lunder Universitätsbibliothek deponiert sei. In den «Berlingske pol. og Avert.-Tidende» vom 24. Januar veröffentlicht der Vize-Bibliothekar Ewald Ljunggren, der eigentliche Entdecker, den Titel des Buches: «THE | MOST | LA | mentable Romaine | Tragedie of Titus Andronicus: | as it was Plaide by the Right Honorable the Earle of Darbie, Earle of Pembrooke | and Earle of Sussex their Servants | London | Printed | by John Danter, and are | to be sold by Edward White & Thomas Millington | at the little North doore of Paules at the | signe of the sunne | 1594». Die alten Angaben sind somit glänzend gerechtfertigt. Durch die Güte desselben Herrn ist es uns möglich, eine Kollation der beiden Quartausgaben zu bringen, die deutlich zeigt, daß die Quarto von 1594 dem Druck von 1600 zugrunde gelegt wurde. Ich setze nunmehr die Kollation des Herrn Bibliothekar Ljunggren hierher.

Der Text der neu gefundenen ersten Quarto des «Titus Andronicus» stimmt in allem wesentlichen mit dem der Quarto von 1600 überein. Es kommen aber auch Abweichungen vor, sowohl typographische und graphische wie solche, die den Wortlaut betreffen. Die typographischen Verschiedenheiten lasse ich ganz außer acht. Auf die rein graphischen nehme ich im allgemeinen auch keine Rücksicht; doch habe ich einiges dieser Art mitgenommen, teils um durch ein paar Beispiele die Übereinstimmung (zumal in seinen Druckfehlern) und die Verschiedenheit der beiden Auflagen zu beleuchten, teils weil die Schreibung des Textes von 1600 eine vielfache Deutung erlaubte, und die abweichende Schreibung des Textes von 1594 somit zur Feststellung des Richtigen beitragen konnte. Alles was für den Inhalt und den Wortlaut des Textes von Belang sein kann, hoffe ich bei dieser vorläufigen Kollation mitgenommen zu haben. Übrigens verweise ich auf die von mir im Athenæum vom 21. Januar d. J. gelieferten Abdrucke einiger Zeilen des Textes von 1594, sowie auf die in einigen schwedischen und englischen illustrierten Zeitungen zu erscheinenden photographischen Faksimile-Abdrucke einiger Seiten der ersten Quarto. Aus einer Vergleichung der beiden Texte ergibt sich als sicher, daß die Quarto von 1594 dem Setzer der Quarto von 1600 vorgelegen haben muß. Die meisten graphischen Änderungen, es sei, daß sie Verbesserungen oder Verschlimmerungen sind, dürften dem Setzer zuzuschreiben sein. Auch solche bedeutungslose Änderungen wie die von *like* zu *in* (III. 1 : 125) rechne ich der Sorglosigkeit des Setzers zu. Die Änderungen aber, die ganze Verse betreffen, müssen natürlich von anderer Seite herrühren.

Act. I. sc. i.

35. In Coffins from the field, and at this day,
To the Monument of that *Andronicy*
Done sacrifice of expiation,
And slaine the Noblest prisoner of the Gothes,[1])
And now at last laden with honours spoiles,
Returnes the good *Andronicus* to Rome,

[1]) Vielleicht eher Punkt als Komma.

41. Capitall (wie in Q 1600)
55. waid „ „ „ 1600)
73 wayd „ „ „ 1600)
90. There greete in silence as the dead are wont, (1600: as dead)
100 vnappeazde (1600: vnappeacd)
122 your *Gothes* (1600: you Gothes)
131 Was neuer Sythia halfe so barbarous. (1600: Was euer Sythia halfe so barbarous?)
162 this earth (1600: the earth)
189 Roabe (1600 =)
214 thy friends (1600: thy friend)
219 yee (1600: you)
224 our (1600: your)[1])
226 Tytus Raies (1600: Tytans raies)
264 chear (1600: cheere)
292 than (1600: then) (dieselbe Verschiedenheit Zeile 374 und öfters)
309 piece (1600: peece)
317 gallanst (1600: gallant'st)
Überschriften vor 357 und 358: Titus two sonnes speakes (1600 =)
374 Renowmed (1600 =)
391 dide (1600 =)
Exit all (1600 =)
416 wrongd (1600: wrong'd)[2]
419 moude (1600: moou'd)[2]
427 loude (1600: lou'ed)[3])
477 doo I (1600: I doe)

Act II. sc. i.
26 thy wits wants (1600: thy wit wants)
79 propose, (1600: propo)[3])

Act II. sc. ii.
11 your Maiestie,
12 as good,
13 Hunters peale.
} (1600: Druck undeutlich)

Act II. sc. iii.
83 culloured (1600 =)
84. valie (1600: valley)
147 a womans pittie (1600: a woman pitty)[4])
150 hard (1600: heard)[5])
160 yeares (1600 =)
165 fearce (1600: fierce)

---

[1]) Die Lesart in der Quarto von 1594 wird vorzuziehen sein.
[2]) Überhaupt kommt der Apostroph in der Quarto von 1594 nur selten vor.
[3]) Die zwei letzten Buchstaben scheinen im Druck der zweiten Quarto weggefallen zu sein.
[4]) Meines Erachtens hat die ältere Lesart den Vorzug.
[5]) Ebenso Zeile 285.

222 bereaud in blood (1600: embrewed heere). Eine alte Hand hat Worte gestrichen und daneben geschrieben: heere [?] reau'd o
260 griude (1600: greeu'd)

Act III. sc. i.
125 staind like meadowes (1600: stainde in Meadowes)[1])
210 wouldst (1600: would)
226 her sighs doth flow (1600: her sighes doe flow)

Act IV. sc. i.
26. Causeles perhaps
49. thy annoie (1600: thine annoy)
50 coats (1600: quotes)
72 forcd (1600: forst)
106 our lesson (1600: you lesson)
109 base (1600: bad)
117 my message (1600: thy message)

Act IV. sc. ii.
7 whats (1600: what)
20 arcu (1600: arcus)
26 ieast (1600: iest)
58 thy (1600: thine)

Act IV. sc. iii.
46 big-boand-men (1600: big-bond-men)
66 Jubiter (so regelmäßig; 1600: Jupiter)

Act V. sc. i.
27 Dame (1600: dam)
30 bin (1600: beene) = V ii 80
96 which (1600: that)
107 that letter (1600: the Letter)
114 creuice (1600: creuie)
133 haystalkes (1600: haystakes)
145 Diuell (so öfters; 1600: deuill)

Act V. sc. ii.
19 Thou (1600: Thon)
23 trenches (1600: trenchers)
42 mine (1600: thine)
61 them (1600 =)
71 humors (1600: fits)
106 shalt (1600: maist)
113 towards (1600: toward,)
137 abide (1600: bide)
140 yeeld (1600: yeede)
142 knew .. supposd (1600: know .. suppose)
157 Murder and Rape (1600: Murder, Rape)
173 vild (1600 =)

---

[1]) Das fehlerhafte *in* ist in den neueren Ausgaben durch *as* ersetzt w

Act V. sc. iii.
7 Till (1600: Tell)
17 mo (1600: moe)
Trumpets sounding, Enter Titus like a Cooke, placing the dishes, and Lauinia . . .
60 kein Komma
69 tempestuous (1600: tempestious)
92 yu (1600: you)
93 And force you to commiseration,
Her's Romes young Captaine let him tell the tale,
While I stand by and weepe to heare him speake.
Lucius. Then gratious auditorie be it knowne to you,
That *Chiron* and the damn'd *Demetrius*,
130 vs pleading (1600: vs now)
132 hurle our selues (1600: cast vs downe)
164 storie (1600: matter)
165 And bid thee bare his prettie tales in minde,
And talke of them when he was dead and gone.
Marcus. How manie thousand times hath these poore lips,
When they were liuing warmd them selues on thine,
Oh now sweete boy giue them their latest kisse,
Bid him farewell commit him to the graue,
195 rauinous (1600: hainous)
196 weede (1600: weeds)
200 And being dead let birds on her take pittie.

Exeunt.

Finis the Tragedie of Titus Andronicus.

Eine Vermutung, wie das Buch nach Schweden gekommen sei, stellt Herr J. Kraft in «Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning» [1]) auf. Auf der ersten Seite findet sich der Name seines Urgroßvaters Charles Robson eingetragen. Dieser aber entstammte einer alten Gutsbesitzersfamilie, die wohl schon im 16. Jahrhundert aus Schottland nach Schweden gekommen war. Ohne Zweifel hat ein Mitglied dieser Familie einst das Shakespeare'sche Drama aus England in die neue Heimat gebracht.

Inzwischen ist das Buch von der bekannten Londoner Buchhändlerfirma Sotheby & Co. für den Preis von 2000 £ angekauft worden. Der Preis erscheint nicht zu hoch, wenn man bedenkt, daß es die erste Ausgabe eines Shakespeare-Stückes überhaupt ist.

Jena. Wolfgang Keller.

---

[1]) Mir liegt nur ein Ausschnitt aus dem «Hamburger Correspondent» vom 30. Januar 1905 vor.

Bücherschau.

Everyman, reprinted by W. W. Greg from the edition by John Skot preserved at Britwell Court. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang, Bd. IV.] Louvain, A. Uystpruyst; Leipzig, O. Harrassowitz; London, David Nutt. 1904. VIII u. 32 S. (Mk. 1,80.)

Das vierte Heft von Bangs verdienstlichen «Materialien» bringt den diplomatischen Abdruck des von John Skot (1521—1537) hergestellten Exemplars von «Everyman» in Britwell Court. Mit vollem Recht ist es die beliebteste aller Moralitäten: sowohl der Grundgedanke als die Ausführung im einzelnen sind so allgemein menschlich schön, daß man dieses Stück des 15. Jahrhunderts — vielleicht allein von der ganzen Gattung — heute noch mit wirklichem Genuß lesen kann. Unter den abstrakten Allegorien, die hier auftreten, finden wir kein einziges wüstes Laster: nicht Trunksucht und Völlerei, Hochmut und Grausamkeit bringen «Jedermann» zu Fall, sondern die Liebe zur Welt, die Sorglosigkeit allein. Als der Tod — kein krasses Gespenst, sondern ein ehrlicher Tod — den Menschen mahnt sich zur Reise anzuschicken und ihn fragt, «Ja, glaubtest du denn dein Leben sei dir zu eigen gegeben, und deine weltlichen Güter auch?», da antwortet Everyman ganz treuherzig, «Ich hatte das wirklich geglaubt». Freundschaft und Verwandtschaft wollen ihn nicht begleiten auf seiner letzten Reise, obwohl sie ihm von Herzen alles Gute wünschen. Die weltlichen Güter verlassen ihn, nur die guten Werke können bei ihm bleiben, wenn er zuvor durch Beichte, Buße uud Kommunion von allen Schlacken der Sünde gereinigt ist. Ein hochgebildeter Geistlicher ist sicher der Verfasser gewesen, ein guter humaner Mensch und ein bedeutender Dichter, ob wir ihn nun in England suchen oder mit Logeman in Holland. Im Jahre 1903 hat man in Syracuse N. Y. sogar dies Stück durch eine Aufführung einer akademischen Zuhörerschaft wieder lebendig gemacht. Die Moralität ist nach demselben Exemplar, aber nicht diplomatisch, schon 1874 von Dodsley-Hazlitt, Bd. I, und 1892 von Logeman, zusammen mit dem gleichzeitigen holländischen Stück «Elckerlijk» herausgegeben worden. Auch die vorliegende Ausgabe war von Logeman vorbereitet, aber da er verhindert war sie mit einer ausführlicheren Einleitung herauszubringen, ist Greg für ihn eingetreten. Die Einleitung ist inzwischen weggeblieben. Der offenbar sehr sorgfältige Abdruck verdient alle Anerkennung.

Jena. Wolfgang Keller.

Felix E. Schelling. The Queen's Progress, and other Elizabethan sketches. Hougton, Mifflin and Co. Boston and New York. 1904.

There could hardly be a better introduction to the spirit of the Elizabethan Age and Elizabethan literature, than is given in this latest book of Professor Schelling's. The author is here the advocate rather than the critic of his favorite literature, and he speaks with authority that is entirely convincing, however modestly assumed, and with an enthusiasm for the things he writes of that is contagious.

The ten essays in the book are true to the spirit of Elizabethan life in the range of their subjects. We have here accounts of Elizabeth's Kenilworth progress; of the family history of William Breton, father of the poet; of Thomas Stucley, adventurer; of the friendship of Sidney and Greville; of the child-actors; of Robert Greene; of Henslowe and his play-writing syndicate; of the Elizabethan song-books; of the university plays at Oxford; and of Ben Jonson's visit to Drummond, the occasion of the famous Conversations. Every subject is treated as typical of some Elizabethan interest, and in the general account of each, there is much that is familiar; but in most of the essays a single character or incident or writing is made the point of departure. as in the sketch of «Thalia in Oxford», where the account is unfolded from the manuscript of Griffin Higg's, a contemporary student. For the scholar this treatment gives freshness to old material, and for the reader to whom the material is new, it makes most prominent the human interest. And the themes of the essays. varied as they are, are bound into sufficient unity, like the Elizabethan life itself, by the spirit of vital enthusiasm common to them all.

The most interesting essays are, that on Thomas Stucley, that on Henslowe («Plays in the Making»), and that on the Elizabethan songs («When Music and sweet Poetry agree»). Although Professor Schelling modestly disclaims novelty or discovery in his material, the sketch of Stucley portrays a figure not often mentioned in modern inventories of Elizabethan character. The achievements and the essential nobility of a Raleigh or a Gilbert too frequently obscure for us the average adventurer's equally precarious but less engaging career, which sets Elizabethan buccaneering in its true shadows of sordidness, treachery, and retribution. Stucley's story serves also to indicate the close relation of English and Continental life in that age, when the adventurer's interests could lie so nicely divided between both sides of the channel. The essay on Henslowe corrects a popular misconception of the freedom and spontaneity of Elizabethan production, giving the emphasis to the commercialism which fettered all but the greatest spirits, and which even they had to reckon with in rivalry, if not in servitude.

The essay on Elizabethan songs and masques is especially attractive by reason of Professor Schelling's well-known work in this field. The approval that we bring in advance to the reading is perhaps responsible for a certain disappointment. Full of interest as it is, the essay gives us nothing new, and the author adopts the usual attitude of admiration with uncritical completeness. This is noticeable in the treatment of the relation of music and words in the song-books: «Modern musicians sometimes set beautiful lyrics to music; but for the most part we esteem any stuff good enough

to sing. Such was not the Elizabethan feeling; and it was conceived not only that a poem might be clothed in a fitting or unfitting raiment of song, but that a lovely air deserved to carry fair freight on its clear and liquid stream; for, to vary the figure, it was a conviction that out of the wedded arts a completer beauty might arise». This too familiar method of idealizing Elizabethan song-writing at the expense of later productions, is unfortunate. These early composers were leaders in their profession; the critic has the right to compare with them only the leading composers of the modern art, who do not, for the most part, esteem any stuff good enough to sing. And it is worth remembering that in many cases the Elizabethan musicians, with the exception of the poet Campion, set most wretched stuff to music, without impairing the popularity of their books. No body of lyrics gains more by selection than the words of the Elizabethan songs.

But this is making much of a small point. The book is fully justified by its double charm, due almost equally to the subjects and the treatment.

Amherst College. John Erskine.

Das «Interlude of the Four Elements». Mit einer Einleitung neu herausgegeben von Julius Fischer. [Marburger Studien zur englischen Philologie. Heft 5.] 86 S. Marburg (Elwert) 1903.

Das in einem Exemplar erhaltene und auf dem Britischen Museum aufbewahrte und nicht vollständige Interlude ist bereits zweimal gedruckt, das erste Mal von Halliwell für die Percy Society (Bd. XXII), das zweite Mal von Hazlitt in der vierten Auflage von Dodsleys «Old English Plays» (in moderner Orthographie). Der vorliegende Neudruck reproduziert das Original unter Beibehaltung der alten Schreibweise, nur die Abkürzungen wurden aufgelöst und sonst kleine Abänderungen vorgenommen (s. S. 38). John Rastell, der Schwager von Sir Thomas More, ist wahrscheinlich der Verfasser und zugleich auch Drucker des Stückes, das 1507 geschrieben sein mag. Inhalt und Tendenz sind ganz eigenartig. Der Dichter verfolgt den Zweck, seine Zuhörer über naturwissenschaftliche Fragen und Phänomene der Natur zu belehren; eigentümlich ist, daß er die Form des Dramas hierzu wählt. Sehr ausführlich und nicht mit wenig Geschick führt er z. B. den Beweis, daß die Erde nach allen Seiten hin rund sei. Obwohl der Tendenz nach total verschieden, hat das Interlude eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Moralität «Nature», die zwischen 1473 und 1500 von dem Kaplan Medwall verfaßt ist. Auch eine äußere Beziehung zwischen beiden Stücken ist vorhanden. «Nature» wurde 1588 von William Rastell gedruckt, und dieser ist ein Sohn von John Rastell, dem Verfasser und Drucker der «Four Elements». Brandl hat in den «Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare» auf die Abhängigkeit der beiden Stücke voneinander hingewiesen. Sehr auffallend ist die große Übereinstimmung der Personen und der Handlung. Wenn beide Stücke in der Zeichnung von zwei Figuren auch übereinstimmend auf Lydgates Bearbeitung der «Échecs amoureux» zurückweisen, so ist doch aus äußeren Gründen wahrscheinlich, daß Rastell

die Moralität «Nature» als Quelle benutzt hat. Auch die Mischung von verschiedenen Arten von Strophen und Versen hat einen Vorgang in «Nature». Der erste Teil des Interlude besteht fast ganz aus siebenzeiligen Strophen mit fünf Hebungen nach Chaucers Vorbild. Im zweiten Teile finden sich sechszeilige und achtzeilige Schweifreimstrophen. Es kann kein Zweifel sein, daß Rastell von «Nature» in mehr als einer Hinsicht direkt abhängig ist, obwohl sein Drama in Charakter und Tendenz ganz einzigartig dasteht.

Dieses und anderes setzt der Herausgeber in der Einleitung auseinander. Nach dieser, auf S. 10—37, folgt dann eine Untersuchung über Sprache und Metrik. Das Interlude, inhaltlich schon recht interessant, bietet auch sprachlich manches Beachtenswerte und Wertvolle. Es wäre deshalb wünschenswert gewesen, wenn der Herausgeber die sprachliche Analyse ausgedehnt hätte, zumal da das Denkmal wenig umfangreich ist, und von der Formenlehre nicht allein die Flexionslehre behandelt hätte. Auf Syntax verzichtet der Herausgeber ganz, wie dies in manchen Gegenden Deutschlands immer noch Sitte ist. In der sprachlichen Untersuchung ließe sich, auch abgesehen von der Syntax, noch manches nachtragen, anderes richtig stellen. Die Frage der Verstummung des l in should, would (S. 22) hätte sorgfältiger untersucht werden müssen, besonders da die ausgesprochene Vermutung nicht zu den Zeugnissen verschiedener späterer Orthoepisten stimmt. *this ryches* v. 75 hätte Erwähnung verdient auf Seite 23, ebenso *no manner connynge* v. 291 (alter Genetiv), zumal da *no manner of yron* v. 795 daneben steht. Unter dem Pronomen vermißt man den alten Plural *themselfe* v. 176. Der Gebrauch von *ye* im Obliquus und *you* im Nominativ (S. 25) hätte in Anbetracht der Zeit des Denkmals zahlenmäßig festgestellt werden sollen. Bei dem Demonstrativpronomen wäre die Erwähnung von *this* für *these* vor einem Zahlworte v. 741 angebracht gewesen, da die Beurteilung dieses Falles und der Seite 26 aufgeführten unter Umständen eine ganz verschiedene sein muß. Die im 16. Jahrhundert in der lebenden Sprache absterbende Form *all thynge* für everything v 652, 917 ist nicht genannt. Auf Seite 21 hätten die Formen *adquire* v. 288, *avaunce* für advance v. 1454, *expownyd* für expounded v. 1044 erwähnt werden dürfen, jedenfalls erwartet man dort zu finden: *theder* v. 688 und *thyther* v. 861. Neben *hole* (S. 21) hätte vielleicht auch *holsome* v. 580 (= wholesome) genannt werden können, wichtiger wäre gewesen, *banket* für banquet v. 1260, *too* für two v. 572 anzuführen. Unter *n* fehlt *Portyngale* v. 725. Es hätte wenig Mühe gemacht, die von dem Schema allerdings nicht unbedingt geforderten Formen, wie *cam* (= came) v. 1412, *harde* (= heard) v. 743, *be* Präpos. v. 198, 433, *or* (= ere) v. 573 aufzuführen. Ganz besonderes Interesse verdienen die Formen *nother-nor* v. 175, 563 neben *nether-nor* v. 203. In *Whether* v. 1232 ist noch deutlich das ursprüngliche Pronomen in der Bedeutung «which of the two?» zu erkennen. Treffendere und anschaulichere Beispiele für den Gebrauch von *it* nach Intransitiven als die auf S. 81: *I can daunce it, I can fote it, I can pranke it* werden sich so leicht nicht finden lassen und vielleicht auch solche nicht, die viel älter sind. Eine irrtümliche Auffassung bekundet sich in der Beurteilung von Reimen wie *create* (zu *estate*) v. 205, *generate* (zu *penetrate* Inf.) v. 228. Hier liegen nicht endungslose Partizipien vor, die mit Rücksicht auf das Reimwort gewählt sind (S. 26). Nein, es sind die im

Anfang des 16. Jahrhunderts normalen Formen, aus denen neue Partizipien wie created erst entstanden sind, in deren Gefolge sich dann andere Verbalformen (Inf. Präs. create) einstellten (16. Jahrhundert). An dem Reim *generate*: *penetrate* v. 228 ist das Bemerkenswerte nicht das Partizip, wohl aber der neue, aus dem Partizip hervorgegangene Infinitiv *penetrate*.

Tübingen. W. Franz.

A Newe Enterlude of Godly Queene Hester, edited from the quarto of 1561 by W. W. Greg. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang, Bd. V.] Louvain, A. Uystpruyst; Leipzig, O. Harrassowitz; London, David Nutt. XVI u 62 S. (Mk. 4,—.)

Das Spiel von der trefflichen Königin Esther, das nur in einem Exemplar des Druckes von 1561 erhalten ist, war schon zweimal herausgegeben worden, von Collier, 1863, und von Grossart, 1873. Beide Gelehrte aber folgten der im 19. Jahrhundert in England eingerissenen Unsitte, und ließen, um einen hohen Verkaufspreis zu erzielen, das Buch nur in ganz wenig Exemplaren abziehen. So wird der vorliegende Neudruck gewiß von allen mit Freuden begrüßt werden, weil er das Drama endlich allgemein zugänglich macht. Dem streng diplomatischen Abdruck ist eine längere Einleitung und eine Reihe von texterklärenden Anmerkungen beigegeben. Für beides ist nicht der nominelle Herausgeber Greg, sondern W. Bang verantwortlich, der nur nicht dazu kam auch den Abdruck des Textes selbst zu besorgen. In der Einleitung wird das Datum des Stückes weit über das Druckjahr hinaufgerückt. Die Ähnlichkeit der Verhältnisse am Hof des Ahasverus mit denen am englischen Hofe unter Heinrich VIII. sind ganz auffallend. Der König wird ganz beherrscht von Aman, seinem allmächtigen Minister, den er aus niederem Stande zu den höchsten Ehren emporgehoben hat. Das ganze Volk seufzt unter den Bedrückungen des Emporkömmlings: ein ausgebreitetes Bestechungssystem herrscht im Lande. Seine Habgier richtet sich auch gegen das auserwählte Volk und dessen Tempelschätze. Da weiß die Königin, der er auch gefährlich geworden ist, seinen Fall zu bewirken. Alles stimmt genau auf Wolsey, den Metzgerssohn aus Ipswich, den «Fleischerhund» wie ihn das erbitterte Volk nannte. Bang meint daher, daß wir das «*Enterlude*» zwischen 1524 — Einziehung der kleineren Klöster — und 1530, dem Todesjahr Wolseys, anzusetzen haben. Dadurch, daß er Esther der Königin Katharina gleichsetzt, gelangt Bang zum *terminus ad quem* 1527, da die Ehescheidung nicht erwähnt wird, die in diesem Jahre stattfand. Aber ich möchte hier eines zu bedenken geben. Esther ist eine der Jungfrauen aus dem Volke, wenn auch aus edlem Stamm, in deren Reihen sich der König seine Gattin sucht. Wenn wir identifizieren, dann paßt dies besser auf Anna Boleyn. Auch diese war dem hochstrebenden Kardinal feindlich gesinnt: sie war es, die ihn aus der Herrschaft über den König verdrängte, so daß der früher allmächtige Kanzler am 28. November 1530, von allen verlassen und des Hochverrats angeklagt, ein elendes Ende fand. All das stimmt genau zum Verhältnis von Esther

zu Aman. Wir kommen dann auf ein etwas späteres Datum, später als die Ehescheidung des Königs (Juni 1529), also etwa 1530. Lange nach Wolseys Tod hätte die Satire keinen Sinn mehr gehabt. Daß der Verfasser den Gesinnungsgenossen Skeltons angehörte, ist bei dieser Deutung sicher; daß es Skelton selbst sei, halte ich nicht für wahrscheinlich. Wir brauchen für dieses in der Ausführung doch recht schwache Stück keinen berühmten Autor. Natürlich ist die ganze Datierung nur eine Hypothese, aber für mich hat sie viel Bestechendes. — In einem anderen Punkte muß ich mehr von Bangs Ansicht abweichen, in den Bühnenverhältnissen unseres Dramas. Bang meint, wir hätten schon einen Quervorhang anzunehmen, der die Bühne in zwei Teile teilte, und durch den die auf der (allein benutzten) Vorderbühne Spielenden auf- und abtreten. Das wäre ein ungemein frühes Auftauchen des Bühnenvorhangs. An zwei Stellen wird in der «Queen Hester» ein «*travers*» erwähnt: «*Here the kynge entryth the trauers and aman goeth out*» heißt es bei Vers 137, und nochmals «*Here the kynge entreth the trauerse and Hardydardy entreth the place*», bei Vers 635. In beiden Fällen also benutzt nur der König diesen Vorhang, um sich zurückzuziehen; und zwar heißt es nicht etwa «*goeth out through the traverse*», sondern «*entreth the traverse*». Während also Aman die Bühne wirklich verläßt, verschwindet der König nur hinter einem Vorhang. Als nachher Aman mit den Jungfrauen zum König geht — «*Then they go to the kynge*», bei Vers 213 — da ist dieser schon anwesend. Wir haben uns also wohl eine Art Zelt zu denken, einen Thronsessel mit Himmel und Gardinen, dessen Vorhänge auf der einen Seite auseinander gezogen werden konnten. Da sitzt der König auf seinem Thron. Wir haben dann genau dieselben Zustände wie in der alten Moralität vom «Stolz des Lebens» (Brandl, Quellen, und Archiv für neuere Sprachen 108, 32), wo der König Vers 303 befiehlt: «*Draw the cord, sire Streynth, rest i wol now take*»; und die Bühnenweisung folgt: «*Et tunc, clauso tentorio, dicat regina secrete nuncio . . .*» Darauf geht der Bischof zum König und redet ihn an (Vers 391), ohne daß eine weitere Bühnenweisung das Öffnen des Vorhanges andeutete. Gegen meine Auffassung der Situation in der «Queen Hester» spricht wohl nicht, daß der König Ahasverus bei der zweiten Stelle sagt «*For a sesoun we wyll to our solace Into our orcharde or some other place*». Ein naives Publikum konnte sich sehr wohl vorstellen, daß das Zelt einen hinteren Ausgang habe. Aman geht auch einfach zu dem Vorhang, wie der Bischof im «Pride of Life»: «*I will to the kinge, secretly to talke*» (694), und hält eine lange Rede an den dort sitzenden Ahasverus, der Vers 758 darauf antwortet. Für einen Tisch war jedenfalls kein Platz in dem Zelt, denn bei Vers 885 heißt es: «*Here must bee prepared a banket in the place*»; d. h. auf der offenen Bühne mußte der Tisch aufgestellt werden. Wir haben also in der «Queen Hester» nicht das erste Auftreten des Quervorhangs zu sehen, sondern nur die Beibehaltung einer Einrichtung, die schon um 1400 gebräuchlich war. — Zum Schluß gebührt dem Herausgeber der «Materialien» unser herzlichster Dank für dieses interessante Heft.

Jena. Wolfgang Keller.

Henslowe's Diary edited by Walter W. Greg. Part. I. Text. London, Bullen, 1904. LXI u. 240 S.

Nachdem Th. Eichhoff im «Weg zu Shakespeare» 1902 an der Originalhandschrift dieses berühmten Rechnungsbuches die weitgehendsten Fälschungen vermutet hatte, so daß man gar nicht mehr wußte, wie weit und ob das Dokument noch zu brauchen sei, kommt Gregs neue Ausgabe doppelt erwünscht. Sie gibt ein so genaues Bild der verschiedenen Eintragungen, die der Theateragent bald von vorn, bald am Ende des Buches, bald auf freien Stellen in der Mitte gemacht hat, als es mit Typen möglich ist. Die Rezepte und andere für die Theatergeschichte bedeutungslosen Zwischennotizen, von denen J. P. Collier in seiner Ausgabe für die Shakespeare-Society 1845 manchmal kaum eine Andeutung gab, sind vollständig mitgeteilt. Jeder Seite der Handschrift entspricht bei Greg wieder eine Seite oder doch eine scharf markierte Rubrik. Die Zwischenräume sind abgemessen, umgekehrt geschriebenes auch umgekehrt gedruckt. Namentlich aber ist über Colliers Fälschungen klares Licht verbreitet; sie sind palaeographisch durchforscht und durch fetten Druck hervorgehoben; beim ersten Durchblättern wird man gewarnt, an Dekkers Zutaten zu «Faustus» und die Bestellung eines Prologs zu «Tamerlan» 1597 zu glauben, oder an das Darlehen von 20 Shilling an Nash für «Isle of Dogs» 1597, oder an die Einschaltung von Marstons und Websters Namen 1599 und 1601 u. dgl. Henslowe ist dadurch von neuem als glaubwürdige Quelle verwendbar geworden: das ist die Hauptfrucht von Gregs gewissenhafter und geschickter Arbeit. Was wir an bisher unbekanntem Material hinzulernen, ist verhältnismäßig wenig und bezieht sich wesentlich auf die Privatverhältnisse Henslowes; im zweiten Bande wird der Herausgeber voraussichtlich selbst die Ausbeutung vornehmen, und es ist billig, daß man ihm hierin nicht hastig vorgreife.

Das Wortverzeichnis am Schluß enthält einige ehrliche Fragezeichen. Nachdem ich mich selber jahrelang mit schwierigen Wörtern und Schreibungen der Elisabethzeit herumgeschlagen, sehe ich mit einiger Beruhigung, daß sie auch einem geborenen Engländer von großer Belesenheit zu denken geben können. Man grübelt sich manchmal stumpf an einem Buchstabenkomplex, den ein unermüdetes Auge wie durch Zufall auflöst. So möchte ich (stampe them in . .) anorter $17^{v}{}_{28}$ für a mortar ansprechen. (For being) a myted (in the spiritual court) 40, $122^{v}{}_{25}$ ist eine laxe Wiedergabe von etymologisch unverstandenem admitted, wofür der schwach gebildete Henslowe noch viele Parallelen bietet, dem Scharfsinne Gregs zu leichterem Spiel. (For two) gigges (for Shawe and his company) meint wohl jigs. (To my sister Margerey to find) hear 40_{8}, $122^{v}{}_{23}$ ist gewiß her, nicht hair. Morell (blossoms) steht wohl für immortelle, das Murray aus Millers Gard. Dict. 1731 belegt. (One small) sell (ring of gold) $19^{v}{}_{8}$ ist seal; Kürzung vor l ist bei Henslowe und überhaupt in der Umgangssprache des 16. Jahrhunderts nicht selten; vgl. tille für tile, sealleynge für sealing. Sollte (Kingskleer in the county of South) tanar für Tames, Themse stehen? Kingsclere ist ein Städtchen in Hants. (Small) spertelles (green), erwähnt 235_{12} zwischen allerlei Baumaterial, darf man mit spert, spart (= dwarf-rush), spartle zusammenbringen; in J. Wright's Dial. Dict. als Mittel zur Herstellung von Strohdächern erwähnt. Bei (citizen and) uphoulder $61^{v}{}_{3}$

hat gewiß Greg selbst schon an upholsterer gedacht. — Gerne hätte ich das Glossar noch reicher gesehen. Henslowes Schreibung, obwohl als unkonventionelle Wiedergabe der Volkssprache für den Philologen sehr interessant, macht dem gewöhnlichen Leser soviele Schwierigkeiten, daß er dem baldigen Erscheinen des zweiten Bandes mit recht vielen erklärenden Anmerkungen sehnsüchtig entgegenblicken mag.

Berlin. A. Brandl.

Capell's Shakespeariana. Catalogue of the Books presented by Edward Capell to the Library of Trinity College in Cambridge, compiled by W. W. Greg, M. A. Cambridge, Printed for Trinity College at the University Press. MCIIII. IX u. 172 S.

Der Shakespeare-Erklärer Edward Capell hatte im Laufe seines Lebens als Gelehrter und Theater-Inspektor eine äußerst wertvolle Sammlung alter Drucke aus der Shakespeare-Zeit zusammengebracht. Es war die Frühzeit der englischen Literaturgeschichte, und die alten Ausgaben waren noch zu kaufen. Wie Capell sammelte damals auch sein Freund Garrick Shakespeare-Drucke, wofür wir ihm heute noch viel Dank schuldig sind. Capells tiefe Ehrfurcht vor dem echten Shakespeare, die sich in seiner durchaus konservativen Textgestaltung in der zehnbändigen Ausgabe von 1768 dokumentiert, hat gewiß auch auf den Schauspieler Einfluß gehabt. Ist doch die Bearbeitung des «Antonius» durch Capell und Garrick die einzige der damals gangbaren Bühnenbearbeitungen Shakespeares, die dem Dichter keine fremden Bestandteile einflickt, sondern sich mit wenigen Streichungen begnügt. Garrick selbst hat sich ja bekanntlich in seinen selbständigen Bearbeitungen stets zu großen Konzessionen an sein gepudertes Publikum verleiten lassen. Leider waren die beiden Shakespeare-Freunde, der etwas unliebenswürdige Gelehrte und der verwöhnte Schauspieler, bald auseinandergekommen. Capell schloß sich immer mehr ab von der Welt, die ihn anfeindete, und lebte nur noch seinen Büchern. Aber erst zwei Jahre nach seinem 1781 erfolgten Tode kam sein Lebenswerk «Prolusions», ein Shakespeare-Kommentar im weitesten Sinne, ans Tageslicht. Im dritten Bande dieses Werkes hatte er unter dem Titel «The School of Shakespeare» eine große Zahl authentischer Auszüge aus elisabethanischen Drucken veröffentlicht. Seine reichen Bücherschätze schenkte er dem Dreieinigkeits-Kollegium in Cambridge, in dessen imponierender Bibliothek sie einen Hauptanziehungspunkt unter den Drucken bilden. 1780 «veröffentlichte» Steevens in 30 Exemplaren einen von Capell selbst noch angelegten Katalog der Sammlung. Trotzdem dieser 1829 neugedruckt wurde, müssen wir doch die Bearbeitung von Greg mit Genugtuung begrüßen: denn erst hier haben wir nicht nur ein vollständiges Verzeichnis, sondern eine ausgezeichnete bibliographische Arbeit, die an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Die Sammlung enthält die vier Folios und nicht weniger als 23 Shakespeare-Quartos, darunter das einzige bekannte Exemplar der zweiten Ausgabe von «Lucretia» und der neunten von «Venus und Adonis». Außerdem aber eine lange

Reihe hochinteressanter Drucke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, mit dem einzigen Exemplar der «Hystorie of Hamblet» von 1608. Für den deutschen Forscher wird eine solche Sammlung stets den Gegenstand des Neides bilden, aber wir sind froh, die Bücher wenigstens in so guter Beschreibung zu haben, wie sie uns Greg bietet.

Jena. Wolfgang Keller.

Alfred Lohff. George Chapmans Ilias-Übersetzung. Berlin, Mayer & Müller 1903. Pp. 113. (Mk. 3,—.)

Otto Fest. Über Surreys Virgil-Übersetzung, nebst Neuausgabe des vierten Buches nach Tottels Originaldruck und der bisher ungedruckten Hs. Hargrave 205 (Brit. Mus.). [Palaestra, herausgegeben von Brandl, Roethe und Erich Schmidt, XXXIV.] Berlin, 1903. Pp. 128.

The four chapters of Dr. Lohff's monograph deal respectively with the external conditions which gave rise to Chapman's translation, with the translator's fitness for the task, with the later history of his work, and with his methods of translation. The earlier chapters consist, from the nature of the case, mainly of compilation of information already easily accessible, while the last chapter contains the author's most valuable contribution to the subject. By a careful and detailed study of Chapman's omissions, additions, and alterations in his reproduction of Homer, it is proved that Chapman, though by no means deficient in accurate scholarship, had as his chief aim the nationalization and popularization of the great masterpiece of antiquity. Of this general fact we were, of course, aware; but it is interesting to see in detail how Chapman accomplished the end which he set for himself.

In attempting to estimate the value of this study, one will compare it immediately with Regel's essay *Über George Chapmans Homer-Übersetzung* in *Englische Studien* 5. 1--55, 295—356, with which, curiously enough, Dr. Lohff seems to be entirely unacquainted. The earlier work deals much more thoroughly with the influence of Chapman's translation on the development of English literature, and gives a rather more discriminating discussion of his style. Dr Lohff, for example, does not consider Matthew Arnold's criticism that Chapman fails to render Homer because of the «curious complexity» of his thought. Again, while Regel apologizes for Chapman's attempts to «improve» on his original, Dr. Lohff, in his enthusiasm for his author is continually asking us to admit Chapman's superiority. Nor does he do, we think, full justice to the excellences of Pope.

Unfortunately the book is marred by very frequent misprints in its quotations from English authors, misprints which are usually mere matters of spelling, but at times amount to the omission of a word or phrase. Here and there, too, one may detect an inaccuracy in fact. Thus, on page 52 the statement is made that no translation of Virgil appeared between 1583

and 1397. But the catalogue of the Britsh Museum contains an entry of «The Bucoliks of Publius Virgilius Maro . . . together with his Georgiks. Translated into English (blank) verse by A. F. Imprinted by T. O. for Thomas Woodcocke. London, 1589.» On the next page, 1713 is given as the date of publication of Pope's Homer. The work was announced in that year; but the first instalment of it did not appear till two years later. Errors of this sort, though not vital, tend to shake one's faith in the author's reliability.

Surrey's translation of the second and fourth books of the *Aeneid* is intrinsically a much less important work than Chapman's Homer; but from its initial use of English blank verse, and from Surrey's position as one of the sponsors of the Elizabethan literature, it is historically of great significance. Dr. Fest has treated his theme, on the whole, with admirable success. Surrey's adoption of blank verse he discusses briefly but intelligently, finding in the Italian translation of the first six books of the *Aeneid* in *versi sciolti*, published in 1544, the immediate impulse toward the use of unrimed verse. Nott's theory that Surrey made his translation first in alexandrines and later remodelled it into its present form is successfully refuted. Of very great value is the author's elaborate study of Surrey's literary style und of his method of translation. Surrey, like Chapman, is shown as an adapter and nationalizer of foreign material. Where the peculiarities of Virgil's style can be reproduced in idiomatic English, Surrey usually holds to them; but in many ways he alters and simplifies for the better comprehension of his readers. Other sections deal with Surrey's obligations to Gawin Douglas and to the already existing translations in French and Italian, and with his influence on succeeding authors. The monograph is concluded by a new print of the fourth book based on Tottel's *Miscellany*, with variant readings from the unprinted MS. Hargrave 205 of the British Museum. This version Dr. Fest regards as a later «edited» revision by another hand. It would be possible, of course, to quarrel with the author in some of his detailed conclusions, particularly where he is concerned with Surrey's verbal indebtedness to his predecessors; but in the main his work is entitled to our full respect.[1])

Yale University, NewHaven, U. S. A. Robert K. Root.

Friedrich W. D. Brie. Eulenspiegel in England. [Palaestra, herausgegeben von Brandl, Roethe und Erich Schmidt, XXVII.] Berlin, Mayer & Müller. 1903. VII u. 151 S. (Mk. 4,80.)

Der Arbeit, die im wesentlichen ein weiterer Ausbau eines Kapitels in Herfords Studien über die deutsch-englischen Beziehungen des 16. Jahrhunderts ist, merkt man sofort an, daß sie auf solider Grundlage langsam und besonnen aufgebaut ist. Der erste Teil bietet eine textkritische Untersuchung

[1]) Vgl. dazu auch den Artikel auf S. 81 ff. dieses Bandes.

des englischen Eulenspiegels. Wir haben zwei Ausgaben des «Howlglass», von denen die zweite, von Copland zwischen 1559 und 1563 gedruckt, auf der ersten, die in Antwerpen zwischen 1516 und 1520 erschienen war, beruht. Von dieser ersten Ausgabe ist uns nur ein Fragment erhalten, das Brie S. 126ff. abdruckt. Die englische Übertragung geht nach seinen Untersuchungen auf ein niederdeutsches Original zurück, das aber noch nicht identisch ist mit der Vorlage der hochdeutschen Fassungen. Etwas lästig ist die unpraktische Bezeichnung der verschiedenen Versionen durch leere Buchstaben: Scherer hat schon 1877 in seiner Schrift über die Anfänge des deutschen Prosaromans den Wunsch ausgesprochen, daß sie einer verständlicheren weiche. Das Lesen wird nur unnötigerweise erschwert, wenn sich der Leser nicht unter dem Buchstaben ein Wort vorstellen kann, das ihm den Begriff versinnlicht. Die Wirkung des Eulenspiegels auf die englische Literatur ist bei weitem nicht der auf die deutsche zu vergleichen. Die Schwanksammlungen zeigen sie in größerem Umfang nur in der biographischen Abart, wo das Leben des Helden den Hintergrund für die Streiche bildet. Aber die ganze Atmosphäre, in der der Eulenspiegel steht, ist von ungeheurer Wichtigkeit für die literarische Entwicklung. Es ist der Realismus der Renaissance, wie er sich nicht an den Höfen, unter den gelehrten Herrn und Damen, sondern im Kreise der mächtig aufwärts strebenden Zunftgenossen entwickelte, der «*hardhanded men . . . which never labour'd in their mind till now*». Und das macht auch den Eulenspiegel beliebter als seine Gefährten, den Pfaffen Amis oder den Pfarrer von Kahlenberg, daß er selbst unter den Handwerkern lebt und als Geselle arbeitet: nicht so sehr, daß er ein liebenswürdiger Charakter ist, sondern einer, der es mit den Zünftlern hält, nicht mit den Geschlechtern. Nicht den «ersten realistischen Roman» würde ich den Eulenspiegel nennen, wie das Brie tut, wohl aber eines der Schulbücher der späteren elisabethanischen Realisten. Was über die Schwänke Scogins und seines Erben Dobson beigebracht wird, ist alles von großem Interesse für diese Richtung. Sollte der in der Vorrede zu Dobson genannte Cocle, von dem wir, wie Brie sagt, überhaupt nichts wissen, nicht vielleicht aus Cock Lorell, dem Bootsführer (Herford, Literary Relations, S. 341 ff.), entstanden sein? Was im übrigen mit großem Fleiß an Spuren des Eulenspiegels in der englischen Literatur zusammengetragen ist, zeigt nur, daß er gelesen wurde, aber nicht viel Einfluß gehabt hat: schließlich war er nur noch eine sprichwörtliche Persönlichkeit. Da taucht 1720 unter dem Titel «The German Rogue» eine Bearbeitung nach dem Französischen auf, aber auch sie hat keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Der spezifisch deutsche Humor, wo der Dreck eine so große, das Weib und seine Intrige dagegen gar keine Rolle spielt, konnte gegen die italienischen und französischen Schwänke nicht aufkommen. Am Schluß hat Brie auch die aus dem «Howlglass» entlehnten Teile von «Scogin's Jests» abgedruckt. Die Arbeit bildet einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts.

Jena. Wolfgang Keller.

ichard Sievers, Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakspere-Zeit. Nebst Neudruck von Deloneys Roman «Jack of Newbury». [Palaestra, herausg. von Brandl, Roethe und Erich Schmidt, XXXVI.] Berlin. Mayer & Müller. 1904. VIII u. 244 S. (Mk. 6,60.)

Die vorliegende Arbeit zerfällt in zwei getrennte Teile, eine ausführiche Quellenuntersuchung der unter dem Namen Deloneys überlieferten Gelichte, mit kurzem Anhang über den Stil, und einen Abdruck von Deloneys Roman «Jack of Newbury», dem eine Analyse seiner drei Prosawerke voraus;eschickt ist. Die Gedichte sind zumeist im «Garland of Good Will» (1604) ind in den «Strange Histories» (1607) erschienen, 6 nur als selbständige Flugilätter. Da Deloney vor dem April 1601 gestorben war, müssen wir uns lso der Hauptsache nach auf zwei posthume Sammlungen verlassen. Leider hnt Sievers es ab, auf die Echtheitsfrage irgendwie einzugehen. Das ist amentlich bei den lyrischen Gedichten des «Garland of Good Will» mißlich.)as letzte derselben, das bekannte «*As I came from (the holy land of) Walingham*» druckt Arber in der «Shakespeare Anthology» als Dichtung Sir Valter Raleghs ab, nach dem Oxforder Manuskript Bodl. Rawl. Poet. 85. 'ür uns hat übrigens nur der Balladen- und Roman-Dichter Deloney Ineresse. Seines Standes war er ein Seidenweber aus Norwich, der Stadt, die ach den ganz anders gearteten Robert Greene zu ihren Bürgern zählte.)eloney ist durch und durch Zünftler, Handwerker, bieder und beschränkt, ber mit einem unverdorbenen Blick für das kleine Leben. Er ist stets atriotisch und protestantisch, schwärmt für die Königin und haßt alle Ausinder. Es ist kein schönes Zeichen für die Freiheit unter der «*good Queen Bess*», daß ihn trotzdem seine «losen Lieder» beinahe an den Galgen brachten.)eloney gehört in dieselbe Klasse wie Lillo oder Richardson, wenn er auch n seinen Romanen sich natürlicher gibt als die streng moralischen Philister nter der gepuderten Perücke. Aber von einem solchen Manne müssen wir rwarten, daß er von der Kraft der alten Volksballade wie von der Feinheit er höfischen Kunst nicht viel in sich aufnimmt. Freilich, so scharf wie Sievers ie drei Kategorien scheidet: Volksballade, Straßenballade, Kunstballade — rird es sich wohl nicht ohne harten Zwang tun lassen. Aber man wird erne zugeben, daß er im allgemeinen das Richtige getroffen hat. Interessant räre eine Liste der Balladen vor 1607 gewesen, die Sievers für Typen der inzelnen Gattungen hält. Überhaupt vermißt man in diesem Teil des Buches ein Entgegenkommen gegen den nachprüfenden Leser. Nirgends rird auch nur der Titel der Balladensammlungen Deloneys angegeben. Besser sind wir da gestellt, wenn wir zum Roman unseres Seidenwebers bergehen. Jetzt sind alle seine drei Prosawerke leicht zugänglich georden. «Thomas of Reading» in den «Early English Prose Romances» on Thoms (1858), «The Gentle Craft» herausgegeben von A. F. Lange Palaestra XVIII) und endlich «Jack of Newbury» in der vorliegenden Ausabe. Es sind alles Handwerker-Erzählungen: während die erste und die ritte die Weberzunft verherrlicht, ist die zweite zum Preise der Schuster eschrieben. Die Grundlinien des Handwerkerromans sind stets sehr simpel nd ehrbar. Ein armer aber lustiger Geselle wird von der Witwe seines Meisters — teilweise wider Willen — geheiratet, sein Wohlstand wächst so ehr, daß er mit einem prächtigen Aufgebot seinem König in den Krieg

15*

folgen kann und hochgeehrt wird. Oder es ist ein armer Kaufmann, der von einem gütigen Freund Geld geliehen bekommt, so daß er zu Reichtum und Ansehen gelangt und es schließlich bis zum Aldermann oder Sheriff bringt. In diese biedere Spießbürger-Fabel sind dann ein paar sehr naturgetreuer Sittenschilderungen aus dem Familien- und Wirtshausleben und eine große Anzahl guter, alter Schwänke hinein verarbeitet. Kommende Geschlechter konnten so gut wie nichts für die Komposition aus diesen Romanen lernen, wohl aber ein gutes Stück echten Realismus, Liebe zur kleinen Welt des Alltags. Auch in der Sprache sucht Deloney der Wirklichkeit nahe zu kommen: seine Bauern reden Dialekt, der italienische Liebhaber im «Jack of Newbury» und der französische Schustergeselle im «Simon Eyre» ein gebrochenes Englisch. Es ist die Kunst des selbstbewußten Bürgertums: keine Größe, aber Ehrlichkeit und ein gesunder Humor. Durch den Abdruck des letzten noch unzugänglichen Romans unseres Seidenwebers hat sich Sievers ein bleibendes Verdienst erworben.

Jena. Wolfgang Keller.

Robert Hessen. Leben Shakespeares. Berlin und Stuttgart. W. Spemann 1904. VI u. 411 S. (Mk. 9,—.)

Bei der beklagenswerten Spärlichkeit tatsächlichen biographischen Materials ist ein «Leben Shakespeares» — namentlich wenn es auf so breiter Grundlage sich aufbaut wie das vorliegende Buch — auf die Zuhilfenahme von Tradition und Hypothese in umfangreichstem Maße angewiesen.

Die Gefahr, daß bei dieser Mischung von «Dichtung und Wahrheit» die erstere allzusehr überwiege, liegt nahe. Der Verfasser hat, um diesen Übelstand äußerlich weniger erkennbar zu machen, sich, wie er im Vorwort sagt, bemüht, anstatt «mit Hypothesen überladene Anhäufungen von Stoff» zu geben, «die gesamte biographische Masse restlos in einer fortlaufenden Erzählung aufgehen zu lassen».

Der Gewinn eines derartigen Verfahrens ist problematisch. Mit Recht warnt der Verfasser selbst (S. 31): «wir dürfen keinen Augenblick vergessen, daß solche Vermutungen niemals Autorität beanspruchen können», und was er hier von dem Seelenzustand seines «Helden» sagt, gilt mehr oder weniger auch von den äußeren Vorgängen seines Lebens. Es bleibt hiernach dem Leser überlassen, sich zwischen Tatsache und Anekdote Schritt vor Schritt tastend den richtigen Weg zu suchen. Allein «gefährlicher» fast als der allzu starke Einschlag anekdotischen Beiwerks ist das Bestreben aus den Dramen Shakespeares biographisches Material zu extrahieren.

Freilich schlägt der Verfasser in dieser Beziehung keine neuen Wege ein. Das tut er überhaupt nicht, und hat wohl auch nicht die Ambition es zu tun. Immerhin bleibt dieser Weg, auch wo er neue und verlockende Aussichten zu eröffnen scheint — und dort vielleicht doppelt — ein so unsicherer, daß ein Führer, wie es der Biograph doch sein soll, ihn nur mit äußerster Vorsicht, und unter ausdrücklicher Warnung derer, die ihm folgen, betreten sollte. Dafür daß der Verfasser diese Vorsicht nicht immer hinreichend geübt, genüge ein Beispiel:

Auf Seite 31 erörtert er die «Möglichkeit», «daß Anna Hathaway ein sympathisierendes (?). angenehmes und sanftes Weib gewesen sei», um dann an der Hand der bekannten Stellen aus den «Irrungen» («das gift'ge Lärmen eifersüchtiger Weiber») und dem «Sturm» («dürrer Haß, scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut das Bett, das euch vereint») dem Leser eine ganz entgegengesetzte Vorstellung von Shakespeares Gattin nahezulegen. Solange dies in erkennbar hypothetischer Form geschieht, ist nichts dagegen einzuwenden, umsomehr aber, wenn wir schließlich der folgenden Behauptung begegnen: «Ohne ihre Schimpfereien würden wir niemals die der Falstaffschen Wirtin, niemals die des Thersites zu hören bekommen haben; ihre ‚scheeläugigen' Vorwürfe schenkten uns Viola und Beatrice, Kordelia und Imogen».

Zwar so wie der Leser diese Worte zunächst unwillkürlich auffaßt, als ob die häuslichen «Schimpfereien» direkt in den Wortschatz der Dame Quickly und des Thersites übergegangen seien, scheint der Verfasser dieselben nicht gemeint zu haben, sondern er hat offenbar nur Annas Zanksucht das «Verdienst» zuerkennen wollen, den Gatten fortgetrieben, ihn «in seinen Beruf hineingestoßen» zu haben; d. h. «wenn sie Modell zu jenem Bilde gesessen hatte, das die zitierten Verse des ‚Sturmes' und der ‚Komödie der Irrungen' reflektieren». Und damit stehen wir wieder vor dem großen Fragezeichen, das die ganze Deduktion problematisch macht. Mit «wenn und aber» sollte man indes gerade in der biographischen Darstellung möglichst sparsam umgehen! Ist doch gerade einer solchen gegenüber der Leser berechtigt, Tatsachen, oder wenigstens gut — sei es durch äußere oder innere Zeugnisse — begründete Vermutungen zu erwarten.

In der Sonettenfrage steht der Verfasser auf der Seite derjenigen, welche diese Dichtungen durchaus als persönliche Bekenntnisse auffassen.

Dem ästhetischen Urteil des Verfassers wird man nicht durchweg zustimmen können, so wenn er z. B. einmal (S. 97) von der «hölzernen Konstruktion» der «Verlorenen Liebesmüh» spricht. Die nur im Vorübergehen (S. 103 f.) berührte Frage nach dem Verhältnis der Quartausgaben von H. 6 II und III zu den Fassungen der Folio wäre vielleicht besser ganz unerwähnt geblieben, zumal sich das «Rätsel» doch nicht ganz «so sehr einfach löst», wie der Verfasser meint.

Die Sprache des Buches berührt angenehm durch ihre Frische, die allerdings hie und da in eine unnötige Derbheit übergeht. Geradezu zum «Leitmotiv» wird diese, sobald der Verfasser auf Marlowe zu sprechen kommt, dessen schwülstigen Stil er offenbar nicht besser als durch Ausdrücke wie «Wauwau», «abkehlen» usf. kennzeichnen und parodieren zu können glaubt.

Gegen die vergleichsweise Heranziehung moderner Werke und Personen oder Verhältnisse ist nichts einzuwenden, sobald der Zweck einer Verdeutlichung des ausgesprochenen Gedankens, der erhöhten Prägnanz eines Ausdrucks dadurch erreicht wird. So wirkt es durchaus in dem gewollten Sinne, wenn Georg Brandes (in seinem «Shakespeare», den auch H. wiederholt und mit gebührender Anerkennung erwähnt) einmal (S. 430 f.) das Bestreben Plutarchs, «das überwundene Griechenland auf allen geistigen Gebieten

als Roms Herrn und Meister» darzustellen, mit der Bemerkung charakterisiert: «Er schrieb über seine großen Römer, wie ein aufgeklärter und vorurteilsfreier Pole heutzutage über große Russen schreiben würde.» Hier dient das uns zeitlich näher liegende Beispiel wirklich dazu, Gefühl und Tendenz des antiken Schriftstellers zu veranschaulichen.

Leider erreichen die Parallelen H.s diesen Zweck nur in den seltensten Fällen. Ja, es kommt vor, daß sie geradezu disharmonisch, die Stimmung zerstörend, wirken. Das ist z. B., wohl nicht nur für das Gefühl des Referenten, der Fall, wenn in einer Schilderung der geistigen Atmosphäre von «Wie es Euch gefällt» (S. 178) plötzlich und völlig unvermittelt der Name Max Nordaus uns entgegentritt. Oder in «Maß für Maß» der «Mikado» (S. 281), bei dem überdies in unseren Tagen die meisten Leser nicht einmal zunächst an die Sullivan'sche Operette denken werden. Ebenso wird nur verhältnismäßig wenigen Lesern das Bild des Komikers Tarlton durch den Vergleich mit «unserem Georg Engels» an Deutlichkeit gewinnen. Und auch die Vermietung des Theatergebäudes durch James Burbage dürfte nur einem recht kleinen Kreise älterer Leser durch die Erinnerung an den «alten Wallner in Berlin» verständlicher oder interessanter werden. Das sind relative Kleinigkeiten, die aber doch in jedem einzelnen Falle, weil überflüssig, störend wirken.

Das Gleiche gilt von der schon gestreiften Derbheit der Sprache. Wozu von der «stinkenden Ungerechtigkeit» einer Fabel (des «Kaufmanns von Venedig») reden (S. 133), wenn jedes andere minder drastische Beiwort denselben oder besseren Dienst tut? Gelegentlich auch macht sich, namentlich bei der Charakterisierung ihm unsympathischer Personen, bei dem Verfasser ein fast «krampfhaftes Jagen nach übertreibenden und vergrößernden Ausdrücken» geltend, was er selbst einmal (S. 88 f.) nicht übel als eine «Kinderkrankheit der Bildung» bezeichnet. So hätte sich der moralische und geistige Unwert Leicesters wohl auch, und nicht minder wirksam, durch eine geringere Zahl von epitheta non ornantia ausdrücken lassen als ihm der Verfasser (S. 53 f.) widmet.

Mit nicht geringerer Abneigung wie diesen Höfling verfolgt übrigens H. die Königin Elisabeth, die sich mit ihrem Günstling zusammen die Bezeichnung «die beiden Vipern» gefallen lassen muß. Doch macht sich gerade in der Beurteilung Elisabeths der Verfasser einer kleinen, bei der Schärfe seiner Kritik immerhin bemerkenswerten Inkonsequenz schuldig. Denn während er (S. 54) Burghley als den «wirklichen Regierer von England» bezeichnet, erklärt er es später (S. 124) «bei dem launischen Eigensinn der Königin . . . . (für) völlig ausgeschlossen, daß sie sich von dem Besten und Klügsten leiten ließ».

In stilistischer Hinsicht fallen bisweilen zum mindesten ungewöhnliche Bilder («Eierschalen der Unfertigkeit», S. 88 — «hohe Stiefel des Blankverses», S. 100) neben ungelenken oder gesuchten Wendungen auf, wie: «Zu ‚Titus Andronicus' hat sich das deutsche Publikum niemals ein Herz fassen können» (S. 89) oder «reich bestückte» Zeit (in der viele Stücke von Shakespeare geschrieben waren) (S. 131), und: «da wütet, seufzt, beschuldigt und verflucht sie uns» (S. 301). Auffällig, und deshalb die Aufmerksamkeit des Lesers unwillkürlich ablenkend, erscheint auch die Schreibweise «poëtisch»

(S. 137 und öfter) und «aktuëll» (S. 294), zumal doch H. kaum für solche Leser schreibt, die ohne das Trennungszeichen diese Worte «pötisch» und «aktüll» aussprechen würden. Dasselbe gilt für den französischen Akzent in «Orléans» (S. 96), «Répertoire» (S. 91), der sich einmal (S. 149) sogar in die «Rénaissance» verirrt hat. Der störende Eindruck erhöht sich in allen diesen Fällen dadurch, daß bei deutschem Schriftsatz der eine jeweils lateinisch gedruckte Buchstabe besonders ins Auge fällt.

Der Ordnung wegen seien noch folgende sachliche Bemerkungen zum Schluß hinzugefügt: Der Ausdruck «schon im 1. Kapitel als Quelle nachgewiesen» (S. 132) ist insofern irreführend, als es sich seitens des Verfassers hier nicht um einen Nachweis, sondern um eine Erwähnung handelt. — Seite 308 heißt es, daß sich der Verleger Edward Blount im Jahre 1608 das Publikationsrecht für den «Pericles» von Sir George Buck verschaffte, während später (S. 328) richtig betont ist, daß der Genannte erst im Jahre 1610 das Amt des «Master of the Revels» übernommen habe. — In Garricks Bearbeitung von «Romeo und Julia» bleibt das Liebespaar nicht, wie der Verfasser (S. 379) sagt, am Leben, sondern es tötet sich (nur hierin vom Original abweichend) erst nach einer nochmaligen Aussprache.

Lauter verhältnismäßig unbedeutende Ausstellungen, wie gesagt, die indes das aufmerksame Interesse des Referenten für das vorliegende Werk bekunden mögen, dem übrigens eine Anzahl wohlgelungener Abbildungen von Shakespeare-Erinnerungsstätten, Porträts usf. — einen willkommenen Schmuck verleihen, während ein sorgfältiges Register sich als erwünschte Beigabe erweist. Für die am Schluß gegebene «Zeitfolge für Shakespeares Dramen» hätte bei der großen Unsicherheit auf diesem Gebiet ein einschränkender Zusatz wie «mutmaßliche» oder «ungefähre» sich wohl empfohlen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

The Late Charles I. Elton. William Shakespeare, his Family and Friends. Edited by A. H Thompson, with a memoir of the author by Andrew Lang. London, Murray, 1904. X u. 521 S.

Elton, bekannt als Verfasser von «Origins of English History», «The Tenures of Kent», und «The Career of Columbus», brachte zu seinen Shakespeare-Studien einen seltenen Schatz von geschichtlichen, juristischen und agrarischen Kenntnissen mit: das gibt seinem Buche Gewicht. Andererseits starb er, als es noch aus losen Aufsätzen bestand, die oft Auszügen gleichen, wie man sie aus vorhandener Literatur macht, um sich selbst über einen Gegenstand zu klären, und das ist die Schattenseite. Während sich der Verfasser noch einarbeitete, ward er abgerufen. Viele interessante Denkgänge sind angefangen; gar so rasch waren auf dem vieldurchpflügten Shakespearegebiete doch Entdeckungen nicht zu machen; der Rest «war Schweigen». — Aus der vorangestellten Biographie des Verfassers erklärt sich die Stärke und die Schwäche seines Werkes.

Suchen wir die Fortschritte zusammenzufassen, so finden wir neu betont oder in frisches Licht gerückt: den Zweifel, daß die Frau des Dichters

Agnes, Tochter des Robert Hathaway, war und überhaupt, daß sie eine Hathaway von Shottery war (S. 30); die alte Angabe, daß der junge Shakespeare eine Zeitlang Schulmeister auf dem Lande war; den dringlichen Charakter des Gesuchs um Heiratserlaubnis und das erforderliche Einverständnis von Shakespeares Vater; die Deutung von Greenes Angriff auf den nichtakademischen Dramatiker; die ansteckende Natur von Shakespeares Todeskrankheit; die Beschreibung der Heerstraße Stratford-London und der Warwickdenkmäler nahe bei Stratford. Was über die Angehörigen des Dichters nach seinem Tode gesagt wird, stand in allem Wesentlichen schon in Fennells «Shakespeare Repository». Negativ fiel die Suche nach Kunstwerken im zeitgenössischen Stratford aus — die Reformatoren hatten sie mit puritanischem Eifer zerstört oder übertüncht. Zu negativ wird manchen bedünken, was Elton über die Lucy-Geschichte und Shakespeares Wildern sagt; wenn die Spottballade auf Lucy unecht ist, so folgt daraus noch nicht die Unechtheit des ganzen Berichts, der im Eingang zu den «Lustigen Weibern von Windsor» eine starke Bekräftigung findet.

Viele andere Streitfragen werden aufgenommen, aber ungefördert wieder niedergelegt, z. B. betreffs Shakespeares Frau und Eheglück. Zum Teil kommt dies von vorgefaßten Meinungen Eltons her. So ist ihm von vornherein ausgemacht, daß ein «precontract» zwischen den Brautleuten bestand, obwohl gerade Eltons Erläuterung des Dispensaktes das unbedachte Gebahren der Verlobten ins bedenklichste Licht rückt. Mit großer Kühnheit werden literarische Entlehnungen behauptet; z. B. «we owe the sketch of «the banks with pioned . . . brims» (Tempest) to a kindly reminiscence of Spenser's «paineful pyonings» in the second book of the Faërie Queen» (S. 146), woraus sich eigentlich doch nur gemeinsame Kenntnis des Wortes pion(y) ergibt. Andererseits bezieht Elton gerne eine bloß literarische Anspielung oder Entlehnung auf wirkliche Gegenstände; wenn Shakespeare von brass eternal spricht, wobei damals jeder Gebildete sofort an das Horazische «monumentum aere perennius» dachte, läßt ihn Elton an Warwick-Grabmale denken (S. 335), und die beiden letzten Sonette Shakespeares mit der Liebesfackel im Brunnen — nach der griechischen Anthologie — sollen auf die Heilquellen von Bath gehen, die Shakespeares späterer Schwiegersohn Dr. Hall seinen Patienten gern empfahl (S. 241). Manchen Einfall dieser Art hätte wohl Elton selbst vor der Drucklegung noch herausgestrichen; ebenso manche Inkongruenz, z. B. daß Shakespeare auf Seite 38 genau «in or about 1586 came to London», während wir S. 179 für diese Datierung «no precise information» haben. Kurz, das Buch wäre vermutlich einer der feinsten Beiträge zur antiquarischen Biographie Shakespeares geworden, hätte es der Autor — oder der Herausgeber — vollenden können; und auch in unfertigem Zustande gewährt es uns durch Zustimmung zu herrschenden Ansichten oft eine angenehme Beruhigung.

Berlin. A. Brandl.

The Hon. Albert S. G. Canning. Shakespeare — Studied in Eight Plays. London, T. Fisher Unwin, 1903. (16 s.)

Es ist ein prächtiges Buch. Mächtig mit seinen 500 Seiten, hübsch gebunden, klar gedruckt und bei vornehm leichtem Papier sehr handlich. Diese Vorzüge verfangen zwar nicht beim «Shakespearean scholar», vielleicht beim «general reader». Doch nicht für jenen, nur für diesen bestimmt der Autor sein Buch ausdrücklich in der «Prefatory Note». Sein Wunsch ist mir Befehl, ich wandle mich zum «general reader». Als solcher interessiere ich mich zwar auch etwas für Shakespeare, den Menschen und Dichter, von dem ich wenig weiß, aber mehr wissen möchte. Dann greife ich aber nicht nach diesem Buch, denn es besteht aus acht selbständigen, äußerlich und innerlich unverbundenen, absichtslos aneinandergereihten Essays über «Troilus», «Timon», «Caesar», «Antonius», «Richard III», «Heinrich VIII», «Lear» und «Dream». Als «general reader» interessiere ich mich aber besonders für die Einzeldichtungen. Zwar nicht allzusehr für «Troilus», «Timon» oder «Heinrich VIII», aber es stehen ja andere, populäre Dramen meines Shakespeare in der Reihe. Das Einzeldrama verschließt sich nun zum Teil meinem vollen Verständnis. Ich brauche Nachhilfen für lexikalisches, stilistisches und besonders für Realien, kurzum einen sprachlichen und sachlichen Kommentar. Den gibt mir das Buch nicht. Ich brauche auch einen geistvollen Erklärer für das Problem des Dramas, einen geschmackvollen Demonstrator für die künstlerische Form. Canning läßt mich hierfür im Stich. Ich möchte — wenn auch nur «general reader» — noch mehr, möchte die Dichtung als Werk des Dichters begreifen, als geistigen Niederschlag ihrer Zeit erfassen, als Glied in der Entwicklungsreihe der Gattung schauen. Nichts von alledem find ich in dem Buch. Was also treff ich da an? Inhaltsangaben mit sehr reichlich eingestreuten Textproben.

Der Autor hat mich doch wohl unterschätzt. Ob zwar bloß «general reader» — nach der stofflichen Seite hin erfasse ich ein Shakespearedrama in seinen Umrissen immerhin, wenn ich es aufmerksam lese. Cannings Buch hat 500 Seiten zu 40 Zeilen; das macht 20000 Zeilen. Ein Shakespearedrama hat durchschnittlich 2500 Zeilen; das macht für 8 Dramen wiederum 20000 Zeilen. Da greif ich doch lieber zum unverstümmelten Shakespeare als zu Shakespeare, Canning & Co.

Innsbruck. R. Fischer.

Rudolf Fischer. Einleitung zur Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung. Th. Knaur Nachf., Klassiker-Verlag, Berlin 1904. LVII S.

Nach der reichen Literatur, die rastloses Bemühen von über zwei Jahrhunderten um den großen Briten zusammengetragen hat, mag es schier unmöglich scheinen, noch etwas wirklich Originelles über ihn zu sagen. Und dennoch hat die vorliegende Einleitung R. Fischers zu dem Knaur'schen Neudruck der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung dieses fertig gebracht — sogar auf dem wunderbar knappen Raum von nur 57 Kleinoktavseiten. In

sieben Kapitel gegliedert werden uns hier die Stratforder Jugendzeit, die Londoner Lehrjahre, die Grundzüge dichterischer Veranlagung, die Zeitbestimmung der Dramen, die Entwicklung des Dichters, Alter und Tod, und das Nachleben Shakespeares vor Augen geführt — alles durch und durch originell in der Fassung und in jener konzisen antithetisch zugespitzten Formulierung, wie wir sie von dem Verfasser gewöhnt sind. Schön zeigt sich überall das Bestreben, die äußeren Lebensereignisse in ihrer psychologischen Wirkung zu erfassen, möglichst das Leben und Dichten als eine Einheit zu verstehen, und das Typische im inneren Entwicklungsgange des Dichters deutlich zu unterstreichen. Die gefährliche Klippe, die solcher Darstellung gerade bei Shakespeare droht, daß nämlich unsicher überlieferte oder bloß erschlossene Züge im Lebensbild als fest beglaubigte historische Wahrheiten verwertet werden, ist mit bewundernswertem Geschicke gemieden worden, wenngleich auch ein skeptischer veranlagtes Temperament an einigen Stellen vielleicht doch ein Fragezeichen vermissen wird: so z. B. bei der Wilderergeschichte oder bei Southampton als Sonett-Adressaten oder bei den festen Jahresdaten hinter jedem Drama. Daß die formale Seite des Dichterwerkes stetig starke Betonung gefunden hat, war bei dem Verfasser zu erwarten, der schon mehrmals darin seine Meisterhand bewährt hat; und, wenn ich nicht irre, ist gerade hierin vielleicht das Originellste und Wertvollste der vorliegenden Skizze zu sehen. Auch in der Zuverlässigkeit der Einzelangaben darf die kleine Abhandlung hohes Lob beanspruchen. Nur ein paar ganz untergeordnete Dinge oder, richtiger gesagt, Formulierungen sind mir aufgefallen. Ist es nicht etwas zu viel gesagt, wenn Lyly der «Schöpfer» des Euphuismus genannt wird? Zweifelhaft ist mir auch, ob der Name des Theaters «The Curtain» im Deutschen mit «Vorhang» wiederzugeben ist, oder ob es nicht vielmehr nach dem Teil der alten Befestigung, auf dem es stand, «Kurtine» benannt wurde Das Anmelden und Eintragen der zu druckenden Bücher in das Zunftregister hatte doch den Zweck, das Buch vor Nachdruck zu schützen; so ganz frei und ungestraft «nachdrucken» (S. 24) durfte man also doch wohl kaum. Ob wohl wirklich irgendwelche Dramendrucke auf Niederschriften «aus dem Gedächtnis» zurückgehen?

Als durchgehende Grundzüge in Shakespeares Schaffen ergeben sich seine starke Fruchtbarkeit, die in nur 22 Jahren 36 Dramen schafft, seine große Vielseitigkeit, die fast alle Dramengattungen von der Tragödie bis zu Posse und Märchenromanze umfaßt und seine Gleichgültigkeit dem rein Stofflichen gegenüber im Verhältnis zur psychologischen Charakteranalyse.

Den größten Umfang nimmt naturgemäß das Kapitel über Shakespeares dichterische Entwicklung ein. Hier wird gezeigt, wie er in seiner «Frühzeit» (1590—96) zunächst sich in der blutrünstigen Rachetragödie Kyd'scher Art und im realistischen Lustspiel («Love's Labour's Lost» und «Comedy of Errors») versucht, dann vom patriotischen Schauspiele («Heinrich VI.») zur heroischen Tragödie in dem Kraftmenschen «Richard III.» und dem bizarren Schwächling «Richard II.» übergeht, um endlich von dem halbromantischen Verwechslungsschauspiele der beiden Veroneser zur vollromantischen Temperamentstragödie Romeos und Julias und weiter zur phantastischen Komödie («Sommernachtstraum» und «Kaufmann von Venedig») fortzuschreiten. Die «Reifezeit» (1596—1601) hebt an mit der realistischen Posse, die in den «Lustigen Weibern»

ihren Gipfelpunkt erreicht, und verschiedenen Arten der «Historie» und findet ihren Abschluß in Shakespeares Höchstleistungen in der Komödie, seinen drei großen romantischen Stimmungskomödien «Viel Lärm um nichts», «Wie es Euch gefällt» und «Was ihr wollt». Die «Meisterzeit» (1601—1609) bringt uns die neun großen Heldentragödien, auf denen sein Weltruhm am meisten basiert: nämlich die beiden «Probentragödien» von «Caesar» und «Hamlet» und die sieben Charaktertragödien mit politischen, erotischen oder sozialen Themen, denen gegenüber die zwei realistischen Schauspiele «Ende gut, alles gut» und «Maß für Maß» stark abfallen. In der «Spätzeit» endlich (1610—12) wendet sich Shakespeare der durch Beaumont und Fletcher zum Modedrama erhobenen Gattung der symbolischen Märchenromanze zu («Cymbeline», «Wintermärchen», «Sturm»), denen er als Gelegenheitsstück noch die Hofhistorie von «Heinrich VIII.» anschließt.

Möge die schöne Skizze recht viele nachdenkliche und dankbare Leser finden.

Würzburg. Max Förster.

Theodor Eichhoff. Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. III. Ein neues Drama von Shakespeare. Der älteste, bisher nicht gewürdigte Text von «Romeo and Juliet». IV Die beiden ältesten Ausgaben von «Romeo and Juliet», eine vergleichende Prüfung ihres Inhalts. Halle a. S., Niemeyer 1904. 93 S. und 278 S.

Nach des Verfassers Ansicht ist die erste Ausgabe von «Romeo and Juliet» ein Meisterwerk und die jetzt anerkannte Fassung eine Entstellung dieser. Um die Autorität der ersten Folio von 1623 nicht zu untergraben, hat sich die Shakespeare-Philologie dieser Erkenntnis verschlossen. Die Welt soll nicht länger in dem alten irrigen Wahn befangen bleiben, und deshalb legt Eichhoff das Meisterwerk der ersten Quarto in einem Neudruck noch einmal vor. Es ist zwar schon zuverlässig herausgegeben und in der Ausgabe von Tycho Mommsen auf jeder größeren Bibliothek auch zugänglich, aber in einem einzelnen Bändchen mit Eichhoffs Kommentar und Kritik in einem anderen Band hat es bis jetzt nicht vorgelegen. Da es aber zu dem festen Punkt ausersehen ist, auf dem der gewaltige Hebel ruht, mit dem die ganze Shakespeare-Philologie aus den Angeln gehoben werden soll, so mußte es noch einmal reproduziert werden. Die vergleichenden Betrachtungen über die Vorzüge der ersten Quarto und die Minderwertigkeit der zweiten Quarto füllen einen ansehnlichen Band, der reich, überreich ist an einer sprudelnden Fülle von neuen Gedanken und neuen Erklärungen. Der Hauptsünder, der für die Enstellungen der Q_1 verantwortlich gemacht werden muß, ist der Korrektor; er ist es, dem die Formschönheit des Originals verschlossen war, und der deshalb nur von neuem wieder versucht war zu ändern und Scheinbesserungen anzubringen. Es liegt dem Verfasser nichts dran, ob jemand seine Theorie über das Verhältnis der beiden Fassungen annehme, oder ob er sich eine neue mache, worauf es ihm lediglich ankommt, ist, daß der Leser anerkenne, daß nur die älteste

Ausgabe gut und nur sie ein Kunstwerk sei (B. IV S. IV). Er glaubt zwar, daß Q_1 ein authentischer Text ist, daß er von Shakespeare selbst herstammt, aber beweisen kann man es nicht. Man halte ihm nicht entgegen, daß sein wesentlich auf ästhetisches Empfinden gegründetes Urteil subjektiv und deshalb unwissenschaftlich sei; das Urteil eines jeden ist subjektiv, wir alle sind subjektiv, auch in der Wissenschaft; wir müssen es sein. Ein objektives Urteil kann es nicht geben. «Die Wissenschaftlichkeit eines Urteils liegt in seiner Begründung». Nach des Verfassers Meinung können wir viel wissenschaftlicher sein, wenn wir die Schönheit als wenn wir die Richtigkeit der Texte erforschen. Gesetzt dies alles wäre richtig, so wird der Autor doch jedenfalls zugeben, daß ehe von einem künstlerischen Empfinden irgendwelcher Art die Rede sein kann, die materielle Unterlage gesichert sein muß. Die fremde Sprache und dazu eine solche vergangener Zeit will doch zunächst verstanden sein. Sie will in ihrer Eigenart, in ihrer fremden und schon verblichenen Gewandung studiert und im Geiste erneuert sein. Ein ästhetisches Empfinden in einer Sprache ist doch erfahrungsgemäß nur dem möglich, der im Vollbesitz dieser Sprache ist, der sie durch jahrelangen vertrauten Umgang beherrschen gelernt hat, dem sie ohne Reflexion in jedem Augenblick gefühlsmäßig in reiner Form zur Verfügung steht. Eine Einfühlung in eine lebende Sprache vollzieht sich naturgemäß viel leichter und rascher als in eine Sprachform, die wie die Shakespeares 300 Jahre zurück liegt, deren Ausdrucksformen auch dem geborenen Engländer schon vielfach fremd geworden sind, und deren Lautung auch bei geschickter Reproduktion der Urform ihm in einzelnen Worten, aber keineswegs dem Satzinhalte nach zugänglich ist. Man hat die schwindende, sich immer mehr in das Dunkel der Vergangenheit zurückziehende Sprachform festzuhalten gesucht, indem man in Schrift und Aussprache das Alte zu assimilieren suchte, aber der Kontrast zwischen dem Vergangenen und Neuen wird mit der Zeit so stark, daß die Assimilationsversuche nur unter beträchtlichen Opfern an Inhalt und Idee weiterhin möglich sind. In der Schrift hat man in der Wissenschaft schon auf sie verzichtet und sucht jetzt wieder auszugleichen, was sie an Schaden angerichtet haben, und die Zeit wird nicht mehr ferne sein, da man auf ein Lesen eines Shakespeare-Textes in der heutigen Aussprache verzichten wird. Dazu präsentieren sich die Schriften Shakespeares in einer Form, die nur zum Teil ihm gehört, an der jedenfalls Setzer und Korrektor in ausgiebigem Maße sich betätigt haben. Daß unter solchen Umständen mit ästhetischem Formgefühl nichts zu erreichen ist, daß Kritik, Verstand und verläßliche Sprachkenntnis hier allein Licht schaffen können, zeigt der Autor ja selbst durch die Menge der rein verstandesmäßigen Erwägungen, die er anstellt, Erwägungen, Betrachtungen und Erklärungen, die mit Ästhetik vielfach nicht das Geringste zu tun haben. Die Art der Aufgabe weist ihn instinktmäßig auf den richtigen Weg, aber er beschreitet ihn nicht, weil er ihn nicht beschreiten kann; Eichhoff verfügt nicht über die Mittel, die eine Erreichung des Zieles möglich machen. Seine Kenntnis der Sprache reicht bei weitem nicht aus, und was wissenschaftliche Arbeitsmethode ist, weiß er auch nicht, wenn er auch noch so viel über Wissenschaft redet. Grobe Tatsächlichkeiten der Sprache sind ihm fremd, gewöhnliche Erscheinungen erkennt er nicht und beurteilt sie falsch. Auf

Grund einer irrtümlichen Auffassung ergeht er sich oft in Spekulationen, die teils komisch wirken, teils wehmütige Gefühle und Betrachtungen in dem Leser wachrufen. Wenn sich in der Shakespeare-Forschung unsere Erkenntnis auch nur annähernd in dem Maße der Produktion an Bänden mehren würde, so wäre es gut um sie bestellt. Leider ist dies nicht der Fall, und auch die beiden vorliegenden Bände, die dazu noch verschiedene Vorgänger ähnlicher Art haben, mehren nur den Haufen der Literatur, die da mehr als überflüssig ist.

Tübingen. W. Franz.

A. C. Bradley. Shakespearean Tragedy. Lectures on «Hamlet», «Othello», «King Lear», «Macbeth». London, Macmillan and Co., 1904. XI u 498 S.

«To my Students» widmet der Professor der Poesie an der Universität Oxford diese Studien, die zuerst als Vorlesungen — gewiß als sehr anregende — herauskamen und dann erst gedruckt wurden. Sie gelten zunächst dem Wesen des tragischen Charakters bei Shakespeare und seinem typischen Aufbau der Handlung; dann einer genauen Analyse seiner Haupttragödien aus der Zeit der Reife; Exkurse über schwierige Einzelfragen machen den Schluß. Der Verfasser ist mit gründlicher Kenntnis der vorhandenen Literatur, auch der deutschen, an seine Aufgabe gegangen. Er hält sich frei von einseitigen Theorien, pedantischen Einteilungen und moralisierender Engherzigkeit; mit scharfer psychologischer Eigenbetrachtung sucht er die Poetik des Dichters in einigen Hauptpunkten zu ergründen und die wichtigsten Gestalten der im Titel genannten vier Tragödien zu erläutern. Er hat ein gesundes Urteil, und vermochte er nicht eigentliche Entdeckungen zu machen, so ist doch das Gesagte selten anfechtbar. Etwas altmodisch berührt es, von «sins» gegen die dramatische Technik zu lesen, die Shakespeare begangen haben soll; in der Tat lösen sich die an «König Lear» angekreideten «defects» — «absurd improbability of the first scene, mere physical horror of Gloster's blinding on the stage, unsatisfactory ending, double action, indefiniteness of localities and movements» (S. 248—269) — im nächsten Kapitel größtenteils in Momente von Größe und Bedeutsamkeit auf. Am glücklichsten dünkt mich Professor Bradley, wo er Stilbeobachtungen vorbringt; wenn er z. B. feststellt, daß Shakespeare, während die Gegenhandlung anschwillt, oft lange den Helden von der Bühne ferne hält — Macbeth, Hamlet und Coriolanus durch 150 V., Lear fast durch 500 V., Romeo ungefähr durch 550 V.; oder wenn er «the fulness of eloquence, the bewitching music» der Sprache in «Julius Caesar» und «Hamlet» sondert von «the sudden, strange electrifying effects, the more emotional passages, the grander, sometimes wilder, even tumid style» der Lear-Periode. Es wäre vorteilhaft gewesen, solche Früchte durch ein genaues Inhaltsverzeichnis augenscheinlicher zu machen; in einem umfänglichen Buche, das durch Hunderte von Seiten keine andere Überschrift aufweist als «Hamlet» oder «Lear», geht dem Leser von moderner Eilhaftigkeit zu leicht etwas verloren. Bradleys Gedankengänge sind so wohlgeordnet, daß ihre Logik durch Kolumnentitel, Glossen

und Register nur gewonnen hätte. — Unter den Exkursen im Anhang ist der über Hamlets Alter hervorzuheben: daß Hamlet in der Q_2 im fünften Akt 30 Jahre alt ist, wird durch die Anspielungen der Totengräber unleugbar; aber aus den kargeren Angaben in Q_1, für sich genommen, ergibt sich nur, daß Yoricks Schädel ein Dutzend Jahre in der Erde lag, nämlich seit Vater Hamlets Sieg über Fortinbras, und daß Yorick früher den jungen Hamlet auf dem Rücken zu tragen pflegte (S. 408). In der Tat hängt die Entscheidung über das genaue Alter des Helden in der ersten Ausgabe davon ab, wieviel man von ihrem Text als fälschlich ausgefallen betrachtet.

Berlin. A. Brandl.

Robert Prölß. Von den ältesten Drucken der Dramen Shakespeares und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf diese Dramen ausgeübt haben. Eine Untersuchung vom literarischen und dramaturgischen Standpunkt. Leipzig, F. A. Berger. 1905. IV u. 141 S. (Mk. 2,25.)

Wenn ein Mann im 84. Lebensjahre noch wissenschaftliche Abhandlungen veröffentlicht, so läßt das uns alle gewiß den Hut abziehen vor solcher Arbeitslust. Robert Prölß, der sich mannigfache Verdienste um die Geschichte des deutschen Theaters erworben hat, will hier zwei Fragen näher untersuchen: die nach dem Rechtstitel der Quartodrucke und die nach dem Theater und der Bühne Shakespeares. Aber die Hilfsmittel, die er heranzieht, sind aus alter Zeit und unvollkommen, so daß seine mühevolle Arbeit nicht von Erfolg gekrönt ist. Ich bin der letzte, der die enorme Bedeutung von Malone und Collier für unsere Wissenschaft bestreiten wollte. Aber auf ihnen fußend haben jüngere Geschlechter das Gebäude weitergeführt, und wer ihre solide Weiterarbeit ignoriert, der baut eben leicht in die Luft. Ohne den Arber'schen Druck der *Stationers' Registers* läßt sich keine Untersuchung über elisabethanische Druckergeschichte machen, selbst wenn man das Thema noch so sehr beschränkt. Und trotz der etwas skrupellosen Hypothesenlust von Fleay, kann man ohne die Zusammenstellungen in seiner *History of the London Stage* über die äussere Theatergeschichte der Shakespeare-Zeit nicht im Vorbeigehen handeln. Die Einrichtung der elisabethanischen Bühne war in den letzten Jahren Gegenstand einer eingehenden Forschung. Wir haben jetzt zum größten Teil schon klare und wohlbegründete Anschauungen darüber. Aber Prölß scheinen diese Arbeiten völlig entgangen zu sein. Die vier Bühnenfelder der alten Theater — Vorderbühne, Hinterbühne, Oberbühne und Flur — schweben ihm offenbar nur ganz verschwommen vor. Er glaubt an einen Vorhang vor der Vorderbühne in Shakespeares Stücken und meint, diese seien für das Blackfriars-Theater geschrieben, das eine Bühnenumrahmung im Sinne der italienischen Oper gehabt habe. Überhaupt ist er mit derartigen Annahmen etwas rasch bei der Hand. Alle seine zum Teil scharfsinnigen Beobachtungen, die sich auf die Bühneneinrichtung beziehen, sind deshalb falsch gedeutet. Es ist eben ein gefährliches Ding in der Wissenschaft die Mitarbeiter zu ignorieren:

das darf sich nur der Künstler erlauben. Aber ich will gerne zugeben, daß manche Gedanken des Büchleins anregend wirken können. Besonders gut hat mir die Heranziehung des Bildes gefallen, das eine Aufführung der englischen Komödianten in Frankfurt darstellt.

Jena. Wolfgang Keller.

Eduard Engel. Shakespeare-Rätsel. Leipzig 1904. Hermann Seemann Nachfolger, G. m. b. H. 178 S.

«Welche Rätsel aber, außer diesem einen unenträtselbaren (scil. nach der Herkunft und der «ganzen Welt» des Genius) gibt uns Shakespeare auf, wenn wir richtig vorbereitet uns ihm nähern? Soweit sie überhaupt einer Untersuchung wert sind, keins!»

Diesem Ausspruch Eduard Engels, der sich in seinem «Shakespeare-Büchlein[1]) (S. 76 f.) findet, kann man zustimmen, sofern unter der «Welt» des Genius die Summe des in seinen Schöpfungen zum Ausdruck gelangten Fühlens und Denkens verstanden werden soll. Und so versteht es offenbar der Verfasser an jener Stelle, wenn er nach Erwähnung verschiedener biographischer Fragen in bezug auf Shakespeare ausruft: «Aber wenn wir das alles wüßten, was in aller Welt sagte es uns denn über das Einzige, was uns Shakespeare so unendlich wert macht: über seine Werke?»

So ist es also durchaus im Sinne des Verfassers gesprochen, wenn wir sagen, daß in dem vorliegenden Buche (ungeachtet seines Titels) Shakespeare-«Rätsel» weder aufgeworfen werden, noch ein Versuch zu ihrer Lösung gemacht wird. Nicht weniger als vier von den sieben in diesem Bande vereinigten (in Zeitungen und Zeitschriften sämtlich bereits veröffentlichten) Aufsätzen (Nr. 1, 3, 4, 6) behandeln direkt oder indirekt die Shakespeare-Bacon-«Frage» und bewegen sich damit auf einem von Engel mit besonderer Vorliebe aufgesuchten literarischen Tummelplatz. Man muß freilich zugeben, daß er in bezug auf die «Wuchtigkeit» der Waffen und die Energie in deren Handhabung hier so leicht nicht seinen Meister finden wird. Immerhin will die Bemerkung (S. 104), daß der Verfasser «ohne Übertreibung mindestens zwölf Aufsätze über diese Frage schreiben könnte, ohne sich sehr zu wiederholen» doch allzu kühn erscheinen angesichts der mehr als genügenden Wiederholungen, welche schon diese vier Aufsätze, zuweilen nur durch wenige Seiten von einander getrennt, aufweisen. Wenn der Verfasser (S. 105) «zum Glück . . . das alles nicht nötig» findet zu sagen, was er in dieser Streitfrage noch ins Feld führen könnte, da «mit Ausnahme einer ‚Bande schlechter Dilettanten‘ (Zitat aus Georg Brandes' «Shakespeare») und einiger ausgemachter Narren ja niemand an diesen sinnlosen Aberwitz glaube», so scheint er später doch wieder anderen Sinnes geworden zu sein, denn verschiedene der hier vorliegenden Aufsätze sind gerade dieser «zum Glück nicht nötigen» Aufgabe gewidmet.

Übrigens macht sich neben den erwähnten Wiederholungen hie und da auch eine Divergenz der Anschauungen unter den einzelnen Auf-

[1]) Leipzig, 1898.

sätzen geltend, welche durch deren verschiedene Abfassungszeit bis zu einem gewissen Grade erklärlich, doch den unbefangenen Leser unwillkürlich befremden muß. Oder soll es diesen nicht stutzig machen, wenn er einmal (S. 76) liest, daß die «berühmten zwei Verse» in «dem an einigen Stellen geradezu meisterhaften Gedicht» von Shakespeares «größtem dramatischen Zeitgenossen», in welchen dieser auf das «little Latin and less Greek» des «süßen Schwanes vom Avon» anspielt, den letzteren «nicht verkleinern, sondern eigentlich ihn erst recht erheben» sollten, um dann zehn Seiten weiter dieselben Verse als «krittelnde Bemerkung» eines «so vom Gelehrtendünkel aufgeblasenen Menschen wie sein sogenannter Freund und hämischer Nebenbuhler Ben Jonson» gekennzeichnet zu finden! Eine Revision des Textes für die Buchausgabe hätte sich hier entschieden empfohlen.

Von den drei nicht mit der Bacon-Hypothese in Zusammenhang stehenden Aufsätzen beschäftigt sich Nr. 2 mit der Frage: «War Shakespeare in Italien?», die der Verfasser bejahend beantworten möchte. Anstatt von «zahllosen Beweisen» kann allerdings in dieser Frage bestenfalls von «Indizien» die Rede sein. wie denn der Verfasser ja selbst zugeben muß (S. 53), daß es sich «hierbei vielmehr um einen Indizienbeweis» handle. Wenn Engel unter diesen Indizien (er sagt auch hier «Beweis») «das Gonzaga-Zwischenspiel für einen der stärksten von allen» hält, weil es ihm «viel einfacher und natürlicher» erscheint. daß Shakespeare diesen Vorgang «bei seinem Aufenthalt in Oberitalien 1593 an Ort und Stelle oder in der Nähe erfahren hat», so erscheint doch gerade die Stärke dieses «Beweises» einigermaßen erschüttert durch Hamlets Versicherung: «the story is exstant and writ in choice Italian» (III, 2). Und was den oft zitierten Vers zum Lobe Venedigs (L. L. L. IV, 2) betrifft, so brauchte Shakespeare diesen ja weder in London noch auf italienischem Boden zu «vernehmen», sondern konnte ihn in des ihm wohl bekannten Florio «Second Fruits» bequem gelesen haben.

Nr. 5: «Shakespeare in Pommern» knüpft an die Untersuchung von C. F. Meyer an: «Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast» (Sh.-Jahrb. XXXVIII; S. 196 ff.). Engel rechtfertigt die von ihm gewählte Überschrift mit der Bemerkung, daß «nach allen sonstigen Quellen mit einem der Gewißheit nahekommenden Grade von Sicherheit (rectius ‚Wahrscheinlichkeit', da es eine gradweise steigende Sicherheit nicht gibt, noch geben kann) anzunehmen ist, daß die (betreffenden) englischen Aufführungen gleichfalls Shakespearische Dramen zum Gegenstande hatten».

Der letzte Aufsatz des Buches «Wie Othello entstand» (zuerst in der «Zukunft» 40, 394 ff. erschienen; vgl. auch Sh.-Jahrb. XXXIX; S. 335), berührt angenehm durch die Anspruchslosigkeit von Form und Inhalt, wie durch das Fehlen jeglicher Polemik. Er zeigt uns Shakespeare an der Arbeit, aus Giraldi Cinthios Novelle vom «Mohren von Venedig» seinen «Othello» zu entwickeln. Nach der psychologischen Wahrscheinlichkeit brauchen wir bei diesem Capriccio zum Glück nicht zu fragen, und wollen nur im Vorübergehen Shakespeare gegen eine ihm vom Verfasser zugemutete Gedächtnisschwäche in Schutz nehmen. Bei der Wahl eines Namens für Jagos Weib läßt E. seinen Shakespeare ausrufen: «Lucia, Julia, — nein, Julia soll nicht zum zweiten Mal von mir genannt werden.»

Nein, das hätte der Dichter der «Beiden Edelleute von Verona» nicht esagt! —

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

Ienri Logeman. Shakespeare te Helsingör. Bruxelles, H. Lamertin, 1904. [Extrait de Mélanges Paul Fredericy.] 10 S.

Die Scheingründe, mit denen Jan Stefansson (Contemporary Review 1896) ınd Sophus Bauditz (Komedie paa Kronborg) die Annahme eines Aufentalts Shakespeares in Helsingör stützen wollten, werden scharfsinnig und innig widerlegt. Der Hauptgrund ist folgender: Auf Bestellung des Königs Friedrich II. von Dänemark hatte Hans Knieper in den Jahren 1581—84 ine Reihe von Gobelins angefertigt, welche 111 Dänenkönige darstellten ınd im großen Rittersaal des Schlosses Kronborg in historischer Reihenfolge ufgehängt waren. Mit dieser Tatsache werden die Worte verglichen, in velchen Hamlet in der Unterredung mit seiner Mutter auf Bilder seines Vaters und Stiefvaters hinweist («Hamlet» III, 4, 53ff.):

Look here, upon this picture, and on this,
The counterfeit presentment of two brothers
— — — — — — — — — — — —
— — — Look you now, what follows:
Here is your husband — — — — —

Das beweise, daß der Dichter des «Hamlet» Schloß Kronborg aus eigenem Augenschein gekannt habe. Logeman wendet mit vollem Recht dagegen in, daß jenes Gespräch Hamlets nicht in den Rittersaal, sondern in das Schlafgemach (closet) der Königin verlegt ist.

Logeman hebt einerseits hervor, daß das Drama einiges Lokalkolorit ufweist, welches aber sehr wohl aus mündlichen Mitteilungen herstammen ann, führt demgegenüber aus, daß einige Stellen (I, 1, 166; I, 4, 69ff.) auf as Bestimmteste gegen Autopsie des Dichters sprechen. Über Rosenkrantz ınd Guildenstern bringt er nichts Neues vor.

Breslau. G. Sarrazin.

Bruno Kiehl. Wiederkehrende Begebenheiten und Verhältnisse in Shakespeares Dramen. Ein Beitrag zur Shakespeare-Psychologie. Berliner Dissertation. Berlin, 1904.

This dissertation is based upon the assumption (unstated) that Shakepeare was myriad-minded only by figure, that he actually had but one mind and that from its creations we can find out in some degree what sort f mind it was and how it worked and developed. That view, if not novel, we take to be sound. Dr. Kiehl interests himself in the situations and incidents whereby Shakespeare carried on his actions. These are a better

index of the mind than the main motives, for there are more of them (a hundred more or less are noted and studied), and they are not so dependent on the sources. They are often repeated in different form, and in the character of the repetition Kiehl would discerne the growth of the mind that conceived them. This also we think sound. But the laws which govern man's imitation of himself have not been very thoroughly studied, hence a work of this kind must to some degree feel in the dark. The general method followed is good. Kiehl assumes that what the poet presents is something that has interested him, and that not only as a playwright but as a thinking and feeling man. Repeated situations then are an index of the author's interests, even if borrowed will in general be things that have attracted his attention, for otherwise he would have borrowed something else. Follow a situation through, therefore, and note its variations: when you have done this for a good many you will haue some clue to the growth of the poet's mind. There must be a margin for accident, for a given situation may always be what it is from causes that we do not know. But a concurrence of cases will generally obviate this difficulty. Of course the idea is not new: there has been much work done on something the same basis asserted is implied. We are not familiar, however, with any essay which presents material so full and systematic as we have here. An essay it is: the results are not very definite, at least new conclusions, so far as generalisation is concerned, but that was rather to be expected. The field is very great, and there is much to be done before definite conclusions of value can be reached. But the work is based upon the right idea, namely that Shakespeare writing his plays was a historic fact to be got at by accurate methods of research and not by intuition and inspiration. When one has got the fact, it may then be a question what to do with it, for in itself it is history not poetry. But before that time there is chance for a good deal of study.

Edward E. Hale Sr.

A New Variorum Edition of Shakespeare. Vol. XIV: Love's Labour's Lost. Ed. by H. H. Furness. Philadelphia, Lippincott, 1904. XX u. 401 S.

Um übertriebenen Ansprüchen vorzubeugen, sei von vornherein daran erinnert, daß Furness weder Textverbesserungen noch neue Forschungen anstrebt; er gibt den Wortlaut der ersten Folio wieder, mit historisch-kritischen Varianten, und druckt von der schon vorhandenen Shakespeare-Literatur eine Auswahl, wobei er das eigene Urteil, sofern er es überhaupt ausspricht, in möglichst knappe Form kleidet. Trotz solcher Zurückhaltung ist ihm der Kommentar auf das Drei- bis Vierfache des Textes angeschwollen; auf vielen Seiten stehen nur ein paar Verse, und alles übrige ist Zitat des Herausgebers. Indem ich mich gegenüber den tausend Einzelheiten, die in den Anmerkungen stehen, lediglich lernend und dankend verhalte, will ich den persönlichen Ansichten von Furness in seinen Prolegomena nachgehen, die teils in der Vorrede, teils in der Erklärung der Personenliste, teils im Anhang zu finden sind. Was ich dagegen einwende, sei als Ausdruck freund-

lichsten Interesses von einem viel Jüngeren aufgefaßt; wenn wir uns Furness nicht bei recht guter Laune halten, so könnte ihm höchstens auf halbem Wege der Eifer ermatten.

Die Drucklegung der Folio stellt sich Furness so vor, als hätten die Setzer nicht «a private page» — wie die Vorrede andeutet — oder die Quarto von 1598 — wogegen zugleich die Art der Druckfehler spricht — vor sich gehabt, sondern einen Vorleser («the voice of him who read the text aloud to them», S. VI); denn zu häufig seien die Wörter auf der einen Seite so, auf einer anderen anders geschrieben, bald perse, bald pierce, oder boule und bowl, shrewe und shrowe. Soweit wir das englische Druckerwesen des 16. Jahrhunderts kennen, durch Hölpers Studie über Tottel 1894, durch Swearingens Abhandlung über Coverdale 1904 u. a., war die Schreibung stets Sache der Druckerei, nicht des Autors, und schwankte überall bei vielen Wörtern in ganz ähnlicher Weise; die Unsicherheit reicht bis tief ins 17. Jahrhundert herab, in einzelnen Fällen bis zu Dr. S. Johnsons Dictionary. Die Annahme von Furness müßte daher auf fast alle Werkstätten jener Zeit zutreffen, und eine so häufige Gepflogenheit würde doch irgendwo einmal äußerlich bezeugt sein. Auch sieht es in den damaligen Originalhandschriften mit der Konsequenz nicht besser aus; bekannt ist, wie man selbst den eigenen Namen oft wechselnd zeichnete, z. B. Colet oder Colett.

Das Vorkommen von Euphuismus findet Furneß, wenn man den Begriff streng fasse, als Parallelbindung von Gegensätzen, mit Alliteration und «unnatural natural history», selbst in diesem Jugenddrama und in den Reden Sir Armados auf wenige Beispiele beschränkt. Er mutet daher dem Dramatiker nicht die Absicht einer Verspottung zu. Doch möchte ich hierbei an die unleugbare Verspottung von Marlowes Stil in der Grabschrift Talbots «Heinrich VI.» A, Akt IV, Sz. 7, erinnern: «There is a silly stately style indeed; the Turk that two and fifty kingdoms hath writes not so tedious a style as this» (vgl. «Tamerlan» I Akt I, Sz. 1, V. 161 ff.). — Dagegen ist Furness zuzustimmen, wenn er zweifelt, ob diese gezierte Ausdrucksweise am Hofe Elisabeths wirklich so ständige Mode gewesen sei, wie man es auf Grund einer Buchhändleranpreisung des «Euphues» im Jahre 1632 getan hat. Was uns von Briefen der Hofleute und von witzigen Beschreibungen von Hoffesten (z. B. Laneham's Letter) vorliegt, streift höchst selten an Euphuismus, während ihn witzsuchende Akademiker liebten.

Wenn es ferner Furness ablehnt, den prahlerischen Brisk in Ben Jonsons «Every Man out of his Humour» als Parodie auf Sir Armado zu fassen und den spanischen Capitano Ladiszlaus beim Herzog Julius Heinrich in direkte Verwandtschaft mit Armado zu setzen, so hat er gewiß Recht. Für die Abhängigkeit des Armado von Lylys Sir Thopas ist jedoch der flüchtige Hinweis auf eine bloße Behauptung von Courthope (History of English Poetry II 361) etwas wenig, und daß mit dem großtuerischen Ritter auch dessen kleiner Page Epiton als Moth zu Shakespeare herüberkam, finde ich gar nicht erwähnt. Die Entlehnung gehört wohl zu den deutlichsten, die sich Shakespeare aus einem nicht stoffverwandten Drama erlaubt hat, wenn man nur Entlehnung von sklavischer Nachahmung gesondert hält.

Die Entstehungszeit des Dramas setzt Furness «in or before 1594» (S. 329). Vielleicht hilft uns die genaue Durchforschung der Verhältnisse in Navarras

Lager, die Sidney Lee in einem nachdruckenswerten Artikel des «Gentleman's Magazine» vom Oktober 1880 als Quelle für den Navarrateil des Lustspiels aufgedeckt hat, zu einem etwas genaueren Datum. Eine so sympathische Behandlung, wie sie Shakespeare hier dem Navarreser Heinrich IV. zuteil werden ließ, den die Engländer als einen Vorkämpfer der protestantischen Sache gegen die katholische Liga seit 1589, offiziell seit 1591, unterstützten, bis er im Sommer 1593 «Paris eine Messe wert» fand und Katholik wurde, war seit dem letzten Ereignis in einem Londoner Theater nicht mehr möglich. Ich hätte daher die Datierung «vor 1593» für eine der sichersten gehalten, die für ein Shakespeare'sches Stück zu geben sind. Es ist nicht meine Absicht, den verdienstvollen und gewissenhaft überlegenden Herausgeber gröblich ins Unrecht zu setzen. Nur das hat mir der neueste Band seines großen Werkes wieder gezeigt, daß selbst über elementare Shakespeare-Dinge noch lange kein consensus omnium hergestellt ist, die Forschung also noch Arbeit in Fülle hat.

Berlin. A. Brandl.

Some annotated editions of Shakspeare recently published in England.

1. The Works of William Shakespeare, according to the Orthography and Arrangement of the more authentic Quarto and Folio Versions; edited by F. J. Furnivall, M. A., Ph. D., D. Litt. Alexander Moring, Ltd, The De la More Press, London, 1904. (2 s. 6 d.) Vol. I. *Loues Labor's lost.* pp. XIV and 82, Quarto.

The De la More Press, which, though young in years, has already done considerable service to students of English literature by the republication, in scholarly form, of English classics, has now undertaken the bringing out of what is called «The Old Spelling Shakespeare», and has been fortunate in securing the services of Dr. Furnivall for this important work. The text of *Loues Labor's lost* is based directly upon that of the first Quarto in the Duke of Devonshire's library, and a different form of type is used for all emendations and insertions; moreover, whenever the editor prefers the reading of other quarto or folio editions, he indicates the same by a mark, and the reading of the First Quarto is given in the footnote. It will at once be recognised that the value of this «Old Spelling Shakespeare» to the Shakespearean student will be very great indeed. In his «Forewords» Dr. Furnivall deals with the literary history of the play clearly and succinctly. He quotes and comments on the passage from Stow's *Annals* that tells of the despatch of Englishmen to France «to the aiding of Henry, late king of Nauar» in the autumn of 1589, which is generally regarded as suggesting the composition of this play to Shakespeare; the editor also accepts the conclusions of earlier students of the play in identifying King Ferdinand with Henry of Navarre, Berowne with the Marshal de Biron, Longavill with the Duke of Longueville, Moth with the French ambassador La Mothe, and Armado with the «Phantastical Monarcho» whose epitaph was written by Churchyard in 1580.

Dr. Furnivall regards *Loue's Labors lost* as Shakespeare's first play, and among the outstanding features of it, he notices his sound philosophy of life, his «conviction that Love is the great changer and redeemer of men, and that Women are their teachers», his contempt for mere word cleverness and wit, his mastery of effective situations, and his occasional obscurity.

2. The same firm has brought out during the past year an edition of Shakespeare's *Sonnets* in the so called «King's Shakespeare» series (1 s. 6 d.)

The volume contains an Introduction (pp. I—LVI) and Notes by Mrs. C. C. Stopes, whose contributions of Shakespereana to the *Athenæum* and the *Jahrbuch* will be familiar to many readers. In her Introduction Mrs. Stopes attacks some of the hotly debated sonnet problems with freshness and vigour. Hastily brushing aside the Herbert theory, she re-asserts the claims of the Earl of Southampton to be regarded as «the master-mistress» of Shakespeare's passion. She brings forward interesting evidence as to the relations of the Southampton family with Burghley, and regards the Sonnets recommending marriage (Nos I—VII, XI, XII) as having been written with the express purpose of furthering the match between Southampton and Burghley's granddaughter. the Lady Elizabeth Vere. In rejecting the Herbert-theory, Mrs. Stopes naturally refuses to identify the «dark lady» of the sonnets with Mary Fitton, and suggests that the woman in question was probably a rich burgess's wife, and not a lady at all. With a somewhat perverse desire to clear up all mysteries, Mrs. Stopes has discovered a person who fulfils all requirements, and who is no other than Mrs. Jacqueline Field, the wife of Richard Field, the printer and fellow-townsman of Shakespeare.

On the vexed question of the Dedication, Mrs Stopes again shows the courage of her opinions. She follows Sidney Lee in interpreting «begetter» as «procurer», but, rejecting the stationer's assistant, William Hall, she discovers in «Mr. W. H.» the third husband of Southampton's mother, Sir William Harvey. On her death in 1607, the Countess had left to her husband the chief part of her household goods, and Mrs. Stopes thinks that amongst these was a copy of the Sonnets which Harvey then sent to Thomas Thorpe for publication. The theory is plausible enough, but the evidence on which it rests is very slight. Yet what more can be said for other theories bearing on the same theme?

Mrs. Stopes does not devote much time to the question of the «borrowed conceits» of the sonnets, but in her Introduction, and again in the Notes, she points out some of the books which Shakespeare had in mind when writing these lyrics. Contrary to the general opinion, she claims that Shakespeare was a reader of Giordano Bruno, and sees in the reference in Sonnet CVII to

the prophetic soul
Of the wide world dreaming on things to come,

an acquaintance with his pantheistic philosophy. At the close of her Introduction, Mrs. Stopes briefly summarises the history of the sonnet in England. Her statement on page 50 that Spenser's «Shepherd's Kalendar» came out in 1572 stands in need of correction. In an Appendix, the editor boldly suggests

a re-arrangement of the sonnets on the plea that Thorpe's order is wrong. «It is very evident», she writes, «that the sonnets to the lady at least must be out of order, as they were contemporary with those addressed to the youth», and accordingly proposes to insert Sonnets CXXVII—CLIV. after Sonnet XXII. It is doubtful whether Mrs. Stopes will find many readers willing to accept her re-arrangement. The existing order is not ideal, but it has, in addition to the support of tradition, the advantage of placing the sonnets to the man, and those to the woman, in two separate groups. Is anything gained by disturbing this arrangement?

3. The Merry Wives of Windsor, edited by H. C. Hart: The Arden Shakespeare. London, Methuen and Co., 1904: pp. LXXXVIII and 225. 8°. (3 s. 6 d.)

Mr. Hart's name is in itself suggestive of comprehensive and exact Shakesperean study, and in his edition of *The Merry Wives* he has more than lived up to his reputation. The work is a model of thorough and discriminating investigation. In the 88 pages of his Introduction, the editor includes a great amount of material, and is able to throw new light upon many points of textual and literary criticism. He follows the First Folio text, and follows it even more conservatively than the Cambridge editors. In the garbled 1602 Quarto he recognises a pirated copy of a shortened version of the play as we have it in the Folio, and suggests that the confusion in matter of time-details found in the Folio may be due to the somewhat careless reinsertion of the excerpted portions when the play had to be acted in its entirety. The omission from the Quarto of the whole of Mistress Quickly's speech about Windsor Castle (V. v. 59—79) is regarded by Mr. Hart as a further point of evidence that the play in its complete form was written to be acted at Windsor, whereas the shortened play, which substitutes for the Windsor passage some worthless verses descriptive of London life, was for performance in London. The eighteenth century tradition that the play was written at the Queen's command is accepted by the editor, but he refuses to ascribe the deterioration in Falstaff's character to the fact that the play was written in haste. Falstaff, he says, «is deliberately and intentionally knocked from his pedestal of popularity with the view of rendering the vices he pursues — greed, selfishness, and lust — contemptible», and he goes on to imply that Shakespeare's further object was to «read the court a wholesome lesson». It is not pleasant to consider Shakespeare as a deliberate court-moralist, nor is it easy to believe that, had he such an end in view, he would have chosen Falstaff as his text. It seems, indeed, altogether more natural to believe that the deterioration in Falstaff is due to the fact that Shakespeare found himself forced out of the path which he had set before himself when he had finished *2 Henry IV*. His intention then was «to continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katharine of France: where, for any thing I know, Falstaff shall die of a sweat». This intention remained unfulfilled, and Shakespeare found himself face to face with the doubtless uncongenial task of representing Falstaff as an amorist. Hence the travesty of the knight which we have in *The Merry Wives*.

Space does not permit me to draw attention to the great mass of useful and illuminating material which Mr. Hart has brought together in his footnotes. This section of his duties as editor has been taken very seriously by him, and his work here shows great erudition in both the highways and byways of literature, and also a discriminating and judicious temper. An emendation of his which seems likely to win permanent acceptance is his «Vizier» for «Pheezar» in I. iii. 10.

4. To the same series as Mr. Hart's *Merry Wives* belongs Dr. Baildon's Titus Andronicus (pp. LXXXIV and 128), but it is a work of a very different character. The editor has made a study of most of the recent literature bearing on the play, and has formed strong opinions of his own on the great question of authorship; but the Introduction betrays throughout an immaturity of critical power which destroys one's confidence in the editor's arguments. The reader who is told, for instance, that «the villain of the early Elizabethan dramas is the successor of the Devil or Vice of the morality plays» (p. 45) and that there is an «extraordinary resemblance» between *Titus Andronicus* and *A Midsummer Night's Dream*, Puck being «a comic Aaron» (p. 66), will scarcely attach much weight to the editor's views on more serious matters. Yet it is only fair to say that the editor, in claiming Shakespeare as the sole, or almost the sole, author of the play, has advanced some cogent arguments. Dr. Baildon throws no new light upon the question of identifying *Titus Andronicus* with *Titus and Vespasian*, and does not seem to have examined the German and Dutch versions of the Titus story, to which, however, he refers. Much of the Introduction is concerned with the analysis of the characters, and here the criticism is often suggestive, though intolerably wordy. The Notes call for no special comment.

5. Messrs. J. M. Dent and Co. have during the past year brought out in their «Shakespeare for Schools» editions of Richard II. and The Merchant of Venice. Both volumes contain attractive illustrations by Miss Dora Curtis, as well as reproductions of old wood-cuts and engravings, which throw light upon points of interest or obscurity in the plays. The editor of *Richard II.* is Mr. W. Keith Leask; of *The Merchant*, Mr. R. McWilliam, the editor's work in either case consisting in the furnishing of an Introduction, Notes and Glossary. In his Introduction to *Richard II.* Mr. Leask sets before the scholar, in clear and attractive fashion, the historical circumstances upon which the play rests, and considers the date of composition, and the relation of the play to Marlowe's *Edward II.*, while in the Introduction to *The Merchant*, Mr. McWilliam furnishes the necessary information on such points as the sources of the plot, duration of action, and Shakespeare's language and versification.

6. The publishing firm of W. Heinemann has brought out several volumes of Shakespeare's plays during the past year in their series of «Favourite Classics». These little books, which are printed in excellent type, on good paper, and neatly bound in cloth, are published at the price of sixpence a volume, and deserve an immense sale. They can scarcely be regarded as constituting a students' edition, though each play contains a short critical

Introduction by Dr. Brandes, taken from his well-known *William Shakespeare*, and, in addition, an illustration as frontispiece representing some notable stage-performance of the play.

Leeds. F. W. Moorman.

Albert H. Tolman. The Views about Hamlet, and other Essays. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company; The Riverside Press, Cambridge. 1904. 403 S.

Von den 14 Aufsätzen dieses Sammelbandes beschäftigen sich sechs mit Shakespeare. Alle wenden sich an ein größeres Publikum: weniger neue Einzelheiten wollen sie herausfinden, als Probleme, die schon von anderen behandelt worden sind, übersichtlich erörtern und da und dort einen originellen Gesichtspunkt aufzeigen. Die kurze Revue der Hamleterklärungen, die der Sammlung den Namen gegeben hat, ist an dieser Stelle schon im 34. Bande erwähnt worden. — Es folgen Studien zu «Macbeth», in denen Tolman die Anschauung verficht, daß die Lady sich durch die hohen Worte ihres Gemahls täuschen läßt und ihn für unentschlossener hält als er wirklich ist — eine Anschauung, in der ich ihm nicht ganz beipflichten kann. Sehr richtig ist gewiß die Beobachtung, daß Macbeth sich an seinen eigenen poetischen Worten berauscht, daß er seine Phantasie schwelgen läßt in der Ausmalung der furchtbaren Tat. Aber das ist meines Erachtens gerade das Charakteristische für eine schwache Natur, der es an blinder Entschlossenheit fehlt. Und hier tritt der feste Wille der ehrgeizigen Frau ein, der den Mann von Worten zu Taten treibt. Bei Betrachtung der Hexenszenen verteidigt Tolman Shakespeares Autorschaft gegen die zahlreichen Gegner und will ihm nur Hecate absprechen. Ich glaube, daß wir auch dazu noch gewichtigere Gründe nötig hätten, als bis jetzt ins Feld geführt sind. Man hat nicht beachtet, daß die doppelte Auffassung der furchtbaren Wesen als Schicksalsschwestern auf der Haide und als Zauberinnen um den Hexenkessel herum nicht von Shakespeare stammt. Schon in der Chronik von Holinshed treten auf der Haide drei Weiber auf «in seltsamem und wildem Anzug, gleich Wesen aus einer fremden Welt», die später als «die drei Feen oder Schicksalsschwestern» bezeichnet werden. Das sind also wirklich mythologische Gestalten. Dagegen geht die Hexenkesselszene auf einen gewöhnlichen Zauberversuch zurück, wie er auch in der Zeit Shakespeares vorkommen konnte, als König Jakob sein Buch über die Hexen schrieb. «Einige Zauberer (*wizzards*) auf die Macbeth viel hielt, hatten ihn», so berichtet Holinshed, «gewarnt vor Macduff, und eine Hexe, zu der er viel Vertrauen hatte, weissagte ihm, daß er nie getötet werde von einem Manne, den ein Weib geboren hätte, und nicht besiegt, vor der Wald von Bernane zu seinem Schloß käme». Also schon in Shakespeares Quelle wird ein scharfer Unterschied gemacht zwischen den «*weird sisters*» und den «*witches*». Im Drama sind dann die gestaltlosen Schicksalsschwestern allerdings auch mit Attributen ausgestattet, die eigentlich den Hexen zukommen. — Der Aufsatz über Shakespeares Bühne faßt zusammen, was wir im allgemeinen über den Gegenstand wissen, ohne daß schwierigere Probleme angeschnitten würden.

Daß wir unter «*Orchestra*» nicht den Platz der Musiker suchen dürfen, ist im letzten Bande dieses Jahrbuchs S. 276 erwähnt. Das Orchester der römischen Bühne war nichts anderes als der Platz der vornehmsten Leute, und diese Bedeutung hat das Wort, bis die italienische Oper daraus den Ort macht, wo die Musikinstrumente aufgestellt sind. Zuerst begegnet es in diesem neuen Sinne 1658, aber nur ausnahmsweise neben der älteren Bedeutung (vgl. das *New English Dictionary* s. v. *Orchester*). Hier und da ist Tolman in kleinen Einzelheiten durch neuere Arbeiten schon überholt. — Shakespeares Anteil an der «Bezähmten Widerspenstigen» sucht ein weiterer Aufsatz zu eruieren. Ich muß gestehen, daß mich all die scharfsinnigen Ausführungen doch nicht zu der Ansicht bekehren können, daß Shakespeare einen Mitarbeiter gehabt habe. Die Gründe werden hauptsächlich im Wortschatz und in der Metrik gefunden. Dem ersteren erkennt auch Tolman keine große Beweiskraft zu. Nicht von Shakespeare sollen die Knittelverse sein und die meisten der Reime. Aber, wenn ich recht gelesen habe, bewegt sich die Argumentation hier in einem Circulus: erst werden die Verse Shakespeare abgesprochen, weil sie nicht im Blankvers abgefaßt sind, dann wird als auffallend konstatiert, daß alle die Teile von anderer Hand diese metrische Eigentümlichkeit haben. — Ein ausführlicher Artikel behandelt das von Meres erwähnte Lustspiel «Love's Labour's Won» (abgedruckt aus den «*Decennial Publications of the University of Chicago*») und kommt nach eingehender Prüfung aller bisherigen Ansichten zu dem Schluß, daß wahrscheinlich die «Bezähmte Widerspenstige» das gesuchte Stück sei. Bei allen Aufsätzen ist die übersichtliche Anordnung und die leichtfaßliche Darstellung zu rühmen. Man wird sie sicher mit Genuß und Nutzen lesen.

Jena. Wolfgang Keller.

Shakespearedramen («Romeo und Julia», «Othello», «Lear», «Macbeth»). Nachgelassene Übersetzungen von Otto Gildemeister. Herausgegeben von Dr. Heinrich Spies. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1904. XV u. 524 S.

Mit 17 Jahren hat sich Otto Gildemeister bereits, wie der Herausgeber dieses Sammelbandes Shakespeare'scher Dramen in seinem Geleitwort bezeugt, an eine Übertragung des «Lear» herangewagt. Erst nach einem Vierteljahrhundert nahm er die Arbeit wieder auf. Inzwischen hat ihm wohl die Beschäftigung mit seinem Liebling Byron, den er wirklich in deutsche Verse umgoß, die für den Dolmetschberuf unentbehrliche Gewandtheit verschafft. Freilich, ob der Reimkünstler nun auch Shakespeares Blankvers mit gleicher Vollendung meistern würde, das brauchte man nicht von vornherein unbedingt zu bejahen. Ich griff mit einer gewissen Spannung zu dieser posthumen Veröffentlichung, und sie wurde noch beträchtlich erhöht, als ich den überzeugten Ausspruch von Dr. Spies las, die Gildemeister'sche Wiedergabe von «Romeo und Julia» übertreffe «selbst die als meisterhaft anerkannte Übersetzung Schlegels». Das ist schnell gesagt und schwer bewiesen. Nach meiner Ansicht, die später noch durch einige Proben gestützt

werden soll, bleibt sie weit hinter Schlegel zurück. So ganz ohne jeden Beweis werden wir überhaupt nicht eine so schwerwiegende Behauptung hinnehmen. Aber, mir scheint, es liegt auch ein falsches Prinzip darin. Weil Adolf Wagner die Schwächen Lassalles erkannt und seine Irrtümer vermieden hat, wird es kaum einem beifallen, das apodiktische Urteil aussprechen zu wollen, Adolf Wagner sei ein größerer Sozialist als Lassalle. Und so auch hier. Wer es heut unternimmt, Shakespeare neu zu übersetzen, hat natürlich vor Schlegel manches voraus: 1. bessere wissenschaftliche Hilfsmittel, die ihn befähigen, Schlegels offenkundige Fehler zu vermeiden; 2. eine modernere Sprache, die weit mehr durchgebildet ist und nirgends Spuren einer verflossenen Zeit aufweist; 3. den glänzenden Vorgänger. Der letzte Punkt ist der wichtigste. Wer auf eines andern Schultern steht — und zumal auf so hohen —, sieht immer weiter in das gelobte Land hinein. Anders ausgedrückt: es ist leichter im Besitze des Guten das Bessere zu schaffen als das Gute selbst hervorzubringen. Oder mit einem volkswirtschaftlichen Vergleich: es gehört nicht so viel dazu, ein großes Vermögen zu vermehren, wie es zu erwerben. Auch ein kleiner Mann — sei er nun Oberlehrer in Nürnberg oder Professor in Lichterfelde — kann Schlegel mit Leichtigkeit heute verbessern; darum wird er Shakespeare aber noch lange nicht so gut übersetzen.

Ich benutze gern die Gelegenheit, noch ein falsches Prinzip, das gar nicht aus den Köpfen verschwinden will, richtig zu stellen. Otto Gildemeister, dem man eigentlich eine so platte Auffassung von der Kunst des Übersetzens nicht zutrauen sollte, sandte dem Bremer Malermeister Arthur Fitger am 1. November 1888 — also nach der reichen Erfahrung eines gesegneten Menschenlebens — den folgenden Geleitspruch:

Des Übersetzers Ehre ist,
Wenn, wer sein Werk liest, ihn vergißt.

Dr. Spies findet diese Worte «klassisch»; ich finde sie formell bedenklich an Gellert erinnernd («Lebe, wie du, wenn du stirbst, wünschen wirst gelebt zu haben»), inhaltlich höchst trivial. Vielleicht hat die rühmliche Bescheidenheit, die sich darin äußert, die verkehrte Ansicht auf dem Gewissen. Denn der Übersetzer muß sich, will er seiner Aufgabe gerecht werden, zum mindesten als ebenbürtiger Formkünstler dem Original an die Seite stellen. Dem Inhalt des Werkes braucht er nichts mehr zu geben; dafür alles der Form. Nun sind erfahrungsgemäß von zehn Lesern eines Buches neun für die formellen Reize — ich will nicht sagen: völlig unempfindlich, aber mit mangelndem Verständnis begabt. Der Inhalt absorbiert das Interesse der neun, aber der eine achtet dafür um so mehr auf die Form. Achtet doppelt darauf, weil der Dolmetsch für die Form durchaus verantwortlich ist. Man kann — ich meine: der eine kann ihn ebenso wenig vergessen, wie man in der Schack-Galerie in München vergißt, daß die dort hängenden italienischen Bilder keine Originale, sondern köstliche Kopien von Lenbach sind. Ich sollte denken, die Unhaltbarkeit des von Gildemeister vertretenen Satzes wird schon durch die Tatsache bewiesen, daß wir bei allen künstlerischen Übertragungen stets den Namen ihres Urhebers hinzufügen. Niemand wird es einfallen, zu erzählen, er habe eine Maupassant'sche Novelle in der Über-

g des Herrn Wilhelm Thal oder sonst eines Massenlieferanten gelesen; :rwähnt dagegen, er habe den «Don Juan» von Gildemeister, den «Faust» ıelley oder auch den «Cyrano de Bergerac» von Ludwig Fulda mit auf- :er Bewunderung genossen. Zum Glück straft sich also Gildemeister Lügen, und sein seichtes Verslein sollte so lauten:

Des Übersetzers Ehre sei:
man füge seinen Namen bei.

)b dies allerdings bei den hier vorliegenden Shakespearedramen der ein wird, bleibt fraglich. Sicher scheint mir nur das eine: sie werden ;el nun und nimmer aus dem Sattel heben. Ja, ich finde, daß selbst ızelnen Schlegel vielfach den Vorzug verdient. Einige Proben mögen rhärten.

Romeo und Julia», Erzählung Mercutios von Frau Mab:

neister: Sie ist der Feen Hebamme, und sie fährt
gel: Sie ist der Feenwelt Entbinderin]

ls Paroxytonon betonte «Hebamme» ist kein sonderlich poetisches Wort dem Ausspruch Gervinus', Lessing sei die Hebamme der deutschen tur.

neister: Die Kutsch' ist eine hohle Haselnuß,
Gebaut vom Meister Eichhorn oder Holzwurm,
Seit grauer Zeit Kutschmachern aller Feen.

.pposition ist hart, als Dativ nicht recht erkenntlich und außerdem natisch infolge des voraufgegangenen «vom» anfechtbar. Schlegel hat Wagner», was ich entschieden wohlklingender finde als «Kutschmacher».

neister: In diesem Staat nun trabt sie Nacht für Nacht
Durchs Hirn Verliebter, die dann Liebe träumen,
Auf Höflings Knien, der flugs Bücklinge träumt,
Auf Anwalts Finger, der gleich träumt von Sporteln,
Und Damenlippen, die von Küssen träumen.

auch Shakespeare an dieser Stelle viermal «*dream*» wiederholt, so hat ılegel doch klug vermieden; dadurch war er imstande, die artikellosen ive Singularis seinem Verse zu ersparen. Hier wie auch sonst be- tet man, daß Gildemeister größere Wörtlichkeit angestrebt hat — ein löblicher Grundsatz, der indes nie auf Kosten des Wohllauts erkauft n sollte. So hat er z. B. — ein paar Zeilen weiter — glücklich «von chnittenen Feindesgurgeln» (*«of cutting foreign throats»*) für Schlegels seres «Niedersäbeln» substituiert. Dafür mußte er freilich oft das lische Ebenmaß opfern. Ich habe mir eine ganze Reihe von Zeilen schrieben, die die metrische Glätte vermissen lassen. Am schlimmsten mir folgende Verse auf:

O Rómeō, warum bist du Rómeó?

;leich darauf:

So Rómeō, hieß' er gleich nicht Rómeó . . .

Der Durchschnittsleser wird hier versucht sein, den Namen an zweiter Stelle, Roméo zu betonen, und es bedarf wirklich eines mühsamen Skandierens, ehe man hinter das Geheimnis kommt, daß der Name zuerst zwei-, dann dreisilbig gebraucht wird.

Ich kann nur die Tatsache berichten, daß ich mehrere Stunden Stichproben vorgenommen, aber nur selten Schlegel gegenüber eine Verbesserung entdeckt habe. Am meisten hat mich überrascht, daß nicht einmal der «Macbeth» — das Schmerzenskind im Schlegel-Tieck — wesentlich durch Gildemeister gewonnen hat. Ich würde mich jedoch herzlich freuen, wenn mir Dr. Spies das Gegenteil beweisen könnte. Das Shakespeare-Jahrbuch wird ihm sicher den nötigen Raum gern zur Verfügung stellen — schon in Schlegels Interesse.

Berlin. Max Meyerfeld.

Emil Bode. Die Learsage vor Shakespeare. Mit Ausschluß des älteren Dramas und der Ballade. (Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach. XVII). Halle a. S., Niemeyer, 1904, 150 S. (Mk. 4,—.)

Wilfrid Perrett, B. A. (London), Ph. D. (Jena). The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. [Palaestra, herausgegeben von A. Brandl, G. Roethe und E. Schmidt. XXXV]. Berlin, Mayer & Müller, 1904. (Mk. 9,—.)

Zwei Darstellungen der Geschichte des Learstoffes aus einem Jahr — ein erfreuliches Zeugnis für das wissenschaftliche Interesse an Shakespeares Schaffensart. Minder erfreulich ist, daß ein gut Teil gelehrter Arbeit hier zwiefach, also einmal überflüssig geleistet worden ist — dank der mangelnden Organisation im neuphilologischen Betriebe. Bode fällt zum Opfer, denn Perrett bringt dasselbe und mehr. Das ist vorwiegend Malheur, aber auch ein bischen Verschuldung. Bode hat sich eben die Grenzen seiner Arbeit zu bescheiden abgesteckt: er kümmert sich nur um die epischen Darstellungen der «Learsage». So setzt er mit einer Analyse von Gottfried von Monmouth ein, verfolgt dann seinen Stoff durch alle Handschriften des Mittelalters, durch alle Drucke des 16. Jahrhunderts, sei es der älteren Handschriften oder von neuen Originalwerken. Dann gibt er (auf 59 Seiten) eine Zusammenstellung der verschiedenen Fassungen der einzelnen Schriftsteller, wobei er für die Handschriften den Text Gottfrieds, für die Drucke den Caxtons zu Grunde legt und jeden mit den wichtigen Varianten versieht. Hierauf wird das Abhängigkeitsverhältnis der Versionen untersucht. Zuletzt kommt die «Darstellung der Sage», d. h. eine Inhaltsangabe der Leargeschichte mit allen Varianten der bedeutenderen Autoren (auf 27 Seiten). Voraussetzung einer solchen Arbeit ist Bienenfleiß, womit sich der Verfasser unsere Achtung gesichert hat. Unsere Dankbarkeit erwirbt er sich durch die säuberliche Ausführung seiner Materialiensammlung. Die Ergebnisse sind freilich spärlich und mehr negativer Art: weit verbreitet ist die Leargeschichte im Mittelalter, mannigfach verwendet wird sie, aber volkstümlich vermag sie

nicht zu werden, darum macht sie auch keine innere Entwicklung durch; erst im 16. Jahrhundert wird sie populär. Die Dürftigkeit dieser Resultate erklärt sich aus einem Dispositionsfehler des Verfassers: er hat — organisch gesprochen — nur halbe Arbeit geliefert, weil er über die Ballade, über das alte Drama und über Shakespeares Tragödie (wie die Einleitung verspricht) später publizieren will. Nun hat aber die sterile Leargeschichte kein Eigeninteresse, gewinnt ihren Wert bloß im Hinblick auf Shakespeare. Die Monographie Bodes bietet daher notwendigermaßen dürre Stoffgeschichte statt lebendiger Motivenentwicklung. Er hat sein Thema mechanisch zerrissen: jetzt gibt er nur Materie, später will er den Geist nachliefern, dadurch versagt er seinem Buche, das sich durch Fleiß und Geschicklichkeit auszeichnet, den organischen Ausbau und raubt ihm den Stempel individueller Prägung. Bode ist hier bloß Registrator von Tatsachen, ohne sie persönlich zu beseelen — nicht weil er das nicht kann, sondern weil er es seinem Dispositionsfehler zufolge hier nicht will.

Richtig hat Perrett sein Thema eingeschätzt: er gibt das Ganze auf einmal. Nur auf Shakespeare hin legt er seine Arbeit an. Man möchte meinen, daß er dadurch den Stoffkreis seines Themas einschränkt. Doch das Gegenteil tritt naturgemäß ein: Perrett forscht mit den stofflichen Gebilden nach den geistigen Motiven, die jene in sich schließen. Das führt ihn über Monmouth zurück, indem er die psychologischen Elemente für dessen Problem sucht. Er findet sie im Love-Test des Folk Lore und im Filial-Piety-Motiv des Church Lore — beide internationalen Charakters, so daß sich die Annahme einer keltischen Learsage in nichts verflüchtigt.

Im zweiten Teil seiner Arbeit verfolgt er die Lear-«Story» von Monmouth ab bis an Shakespeare heran. Schon Layamon erreicht die beste Darstellung mit seinem Zug ins Dramatische, aber — weil bald vergessen — bleibt er ohne Wirkung. Robert von Gloucester hingegen wirkt später vorbildlich bis auf das vor-shakespearische Drama herauf. Hier wird der leidenschaftliche Heidenkönig zum christlichen Dulder mit einem Stich ins brav-bürgerliche. Sehr eingehend untersucht Perrett das Old Play: auf dessen unmittelbare Stoffquellen hin (Warner, Faerie Queene, Mirror for Magistrates) und nach seiner künstlerischen Abhängigkeit (von Gorboduc, Tamburlaine und Edward II). Er steckt dem Stück die Grenztermine mit 1590 und 1594 ab, muß aber den Autor im Dunkel der Anonymität belassen. Schließlich erweist er die Ballade als nach-shakespearisch.

Den Hauptteil des Werkes nimmt berechtigtermaßen die Untersuchung von «King Lear» ein. Statt einer mechanisch-äußerlichen Betrachtungsweise werden hier die wesenswerten und eigengearteten Momente der Shakespeare'schen Auffassung herausgehoben und vom entwicklungsgeschichtlichen Sehpunkt aus betrachtet. Erst erfahren die Tatsachen die gebührende Beachtung: die Stoffentlehnungen werden quellenmäßig festgelegt (Holinshed, Faerie Queene, Camden, Mirror for Magistrates, Old Play). Dann aber vertieft Perrett seine Analysen nach den Motiven hin. Geistig beruht Shakespeare auf Monmouth. Daß dieser ihm zugänglich sein konnte, wird wahrscheinlich gemacht; wie die ethische Tragödie über die tragische Epik hinauswächst, wird aufgezeigt.

So erschließt uns der Verfasser die literargeschichtliche Entwicklung der Lear-Story durchaus: von den fabulistischen Elementen bis zur künstlerischen Vollendung, vom Märchen bis zur Tragödie. Eine Fülle von Problemen lag auf dem weiten Weg. Nur mit Fleiß und Geist waren diese Hindernisse zu nehmen. Perrett hat sie genommen — als Literarhistoriker von umfänglichem Wissen und gut geschultem Können, als Ästhetiker von Formsinn und feinfühliger Anempfindung. Mit sichtlicher Freude ringt er sich durch die Schwierigkeiten seinem Ziele zu, das Buch ist frisch und individuell geschrieben, auch oft mit selbstsicherer Ungeniertheit. Daß seinem Stil darüber die gelehrte Gemessenheit verloren geht, kann ich nicht bedauern. Freilich zeitigt solch impressionistisches Arbeiten und Darstellen ein wirkliches Übel: in den Einzelabschnitten der Arbeit leidet die Übersichtlichkeit. Doch weil das Buch als Ganzes klar gefügt ist — ein Beweis für die organische Ausschöpfung des Grundthemas — und weil es so zu wertvollen Ergebnissen gelangt, verzeiht man es dem Autor, daß er seinem Leser die Lektüre nicht gerade leicht gemacht hat.

Innsbruck. R. Fischer.

Ernst Kröger. Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare. [Palaestra, herausgegeben von Brandl, Roethe und Erich Schmidt, XXXIX. Berlin, Mayer & Müller, 1904. 273 S. (Mk. 7,60.)

Another of the useful theses dealing with the earlier history of Shakespearian stories for which we are indebted to the fertile suggestion of Professor Brandl. A high standard of excellence was set for the series by Professor Churchill's «Richard the Third up to Shakespeare». If one finds in this volume more points than in the former on which one is inclined to take issue with the author, that is due in large part to the nature of the material and the problems involved.

So much of the book as deals with Shakespeare's fore-runners is throughout workmanlike and informing. Beginning with the scanty record of contemporary sources, the growth of the Macbeth legend is traced through Fordun, Wintoun, and Hector Boetius to Holinshed and Buchanan (to name only the most important), with a systematic presentation of whatever each has contributed. Especially full is the treatment of the supernatural element of the story which are found first in Wintoun, — the weird sisters, the child not born of woman, and the moving wood, — and an impressive mass of analogues is collected. The excursus on Witchcraft in Scotland, in the chapter devoted to Hector Boetius, is useful and might well have been extended. The subject, including of course Witchcraft in England, has, I think, more importance than the author admits for a right understanding of Shakespeare's witches.

The most perplexing point in the development of the saga is the radical difference between the accounts of Macbeth given respectively in Fordun, in Wintoun, his contemporary, and in the historical sources. Rash inferences, however, may make the matter more perplexing than is necessary.

The assumption, for example, that Macbeth and his wife were «durchaus religiöse Naturen» (p. 21) because Macbeth visited Rome and made a gift to a monastery, exaggerates the difference needlessly. If we confine our attention to the few recorded facts and make due allowance for partisan prejudice, the divergence, though remarkable, is scarcely great enough to require the unconvincing hypothesis that Fordun deliberately falsified for the sake of depicting a Scotch Tarquin. The influence of Livy on his form and style is evident, but the specific parallelisms here adduced are not sufficient. Still more unjustifiable is the reference to the Samuel-Saul-David story.

The chapter on Shakespeare's Macbeth traverses, of necessity, much-debated ground. Many excellent observations are expressed with admirable vigour. That there is nothing new in the interpretation offered or in the arguments by which it is supported is nowise discreditable to the author. His conclusions are obviously the result of independent study and they are set forth with confidence and emphasis; only, the confidence and emphasis is sometimes so exaggerated as to defeat its own end. The traditions of Shakespearian controversy do not, it is true, make for amity and placidity. Yet it should be possible to conduct such an investigation as this without undue heat. Expressions of astonishment or regret because other scholars maintain conflicting views; such epithets as «töricht» applied to the theories of not less earnest and more experienced students, do not win favour nor gain adherents. The «foolishness» of Georg Brandes (p. 190) in understanding Macduff's «He has no children!» as the expression of passionate regret that there can be no adequate revenge for his own suffering, has, at least, the support of competent authorities, and Brandes is, in my judgment, absolutely right.

The interpretation here offered is, in brief, the not unfamiliar one that Macbeth is from the beginning a man of criminal and ruthless ambition who already, before the beginning of the play, has plotted with his wife the murder of Duncan. The witches are quite subordinate agencies, little more than powerless speakers of oracles, or, from another point of view, «spirits that tend on mortal thoughts.» Lady Macbeth, though an active partner in the guilt of her husband, is not nearly so black as she has been painted. Her grim remarks about dashing out the brains of her baby, are a mere manner of passionate speech and «only sound horrible». Presumably this phrase applies also to her voluntary alliance with the «murdering ministers», (i, v, 38 ff.).

The attempt to controvert this view would demand far more space than can be granted to me. It is perhaps worth while to call attention to some principles, fundamental to the criticism of drama, to the application of which the author seems to me not to have given sufficient heed. One, he himself states most emphatically. «Alles was in einer Dichtung nicht klar und deutlich ausgesprochen ist, darf für den Betrachter nicht existieren» (S. 170). A second is, that the tests of life are not, *ohne weiteres*, applicable to the stage. A third, that an interpretation, to be adequate, must account for *all* the known factors in the case. Had the first been applied as effectively as it is stated, confidence that «then» of «Nor time nor place did

then adhere,» *must* refer to a conversation which has taken place before the action of the play begins, would have been somewhat qualified. Had the second been sufficiently considered, the fact that there is no obvious place within the action of the play for such a conversation would not have been brought forward so triumphantly as a conclusive argument for the validity of this theory. And further, due regard for the third principle would have led the author to consider more carefully, among other things, the bearing of other lines in Lady Macbeth's searching analysis of her husband, than the «Thou would'st be great, art not without ambition», which alone he quotes.

In the interpretation of the witches as of Macbeth, the point of view throughout is that of modern psychology. Objective reality is indeed allowed to the weird sisters but in actual power over human character and conduct they become little more than visible embodiments of Macbeth's own evil thoughts. Yet the sudden demoralization of Macbeth's character immediately after his first meeting with the witches is scarcely consistent with this view; and that they think themselves to be in possession of considerable active power seems to follow from i, iii, 1—37, to go no further. A more thorough examination of the evidence for contemporary belief in witches and their powers would certainly be useful.

The author's theory as to Wintoun's personal responsibility for the union of the historical, the legendary, and the supernatural elements of the story (Rückblick, p. 217 ff.) is, at least, still debatable, and some points in the Quellen-Übersicht (p. 226 ff) can, I think, be shown to be inconclusive, or positively wrong. But to dwell longer on mere details would seem to be unduly disparaging to the general merit of the thesis.

An appendix contains a reprint of the Macbeth passages from Fordun, Wintoun, and Hector Boetius. The modern-English glosses on Wintoun's Scotch should have been more critically examined. To gloss *myster* (1898) as «needed», and *propyrtê* (1998) as «meaning, translation», is, to say the least, misleading, while utter nonsense is made of 2013: *deyd* means deed, not «death»; *wyly* means just wily, not «willing». A mechanical use of Jamieson accounts for these errors.

Brown University. A. K. Potter.

Christian Gaehde. David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. [Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. II.] Berlin 1904, Georg Reimer. gr. 8°. 198 S.

Als die erste schöne Erfüllung lebhafter und weitgreifender Wünsche liegt dies Buch vor den Freunden Garricks, Shakespeares, der Schauspielkunst und ihrer Geschichte. Möchte die junge «Gesellschaft für Theatergeschichte» dem Beispiele der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft folgen und durch Aufgaben und Preise oder durch unmittelbaren Auftrag nach und nach die verblaßten Schemen der dahingegangenen großen Schauspieler

a blutvollem Leben heraufbeschwören, wie es Gaehde mit vortrefflichem elingen an David Garrick versucht hat!

Die Schauspielkunst pendelt wie jede andre Kunstübung zwischen überriebenerNaturferne und übertriebener Naturnähe hin und her. Und ein Äußerstes at in der Regel das andre Äußerste zum Nachfolger. Wie etwa bei uns in den eunziger Jahren nach der langweiligen Herrschaft einer lebensarmen Deklamation die naturalistischen Schauspieler ans Ruder kamen, so war Goethe als Theaterleiter vor einem Jahrhundert den umgekehrten Weg gegangen, indem er seine Truppe, die in Possen und Singspielen sehr natürlich war, für den Stil des «Wallenstein» und «Nathan» umbildete; dabei kam dann die Natur zu kurz. Unter den Vertretern dieser Extreme gibt es aber fast nie große schauspielerische Persönlichkeiten, denn diese stehen gern in der Mitte der künstlerischen Bekenntnisse. Ebensowenig wie wir Josef Kainz als Naturalisten nsehen dürfen, obgleich er seinerzeit als Carlos neben posierenden Herren o wirkte, so wenig gehört David Garrick zu ihnen, der doch als Richard III. ach dem Singsang eines Cibber, eines Quin wie ein Revolutionär erschien. ei der Lektüre des Buches habe ich überhaupt oft an unsern besten Hamlet nd Romeo denken müssen, und es ist gewiß der Anschauung förderlich, ich an Zeitgenossen, die man kennt, klar zu machen, wie ein Vorfahr ausah, den uns ein Schriftsteller nur aus allerlei Notizen aufbaut. Sie sind eide mittelgroße Gestalten und zarten Leibes; Rollen wie Othello und alconbridge «liegen» ihnen nicht. Sie erringen ihre höchsten Erfolge in er Wiedergabe komplizierter oder geistig-regsamer Charaktere. Garrick vurde allerdings schon in jungen Jahren etwas korpulent, während Kainz ich seine schmächtige Knabenfigur bis hoch in die vierzig erhalten hat. ber wem kommt nicht Kainz in den Sinn, wenn er von Garricks «Romeo» ört, er sei zu der Balkonszene, eingedenk der Feindschaft zwischen den äusern Capulet und Montague, auf den Zehen herangeschlichen und habe ulien nur flüsternd seine Liebe gestanden? Und wer sieht nicht unsre eistlosen Bühnen-Antinousse vor sich, wenn er aus Macklins Bericht entimmt, daß Spranger Barry, Garricks Rivale, in der gleichen Rolle und Szene, nbekümmert um die Situation, in den lautesten Tönen gejauchzt habe? Die Äußerung einer geistreichen Zuschauerin der damaligen Zeit kann noch eute getan werden und man braucht nur die Namen zu ändern: «Wäre ich arricks Julia gewesen, so hätte ich sehnsüchtig erwartet, daß er zu mir eraufkommen würde, als Barrys Julia wäre ich zu ihm hinuntergesprungen.»

Garrick war weniger graziös als Kainz, aber ebenso würdig und vorehm in seinem Auftreten, von guten Manieren. Auch er zählte Fürsten u seinen Freunden, und das bedeutet viel in einer Zeit, wo das Gesetz den chauspieler mit den Vagabunden auf eine Stufe stellte. In der Behandlung es Verses, in der Betonung des Sinnwortes scheint der Engländer allerings nicht die überzeugende Sicherheit des Deutschen gehabt zu haben; es verden drei Fälle erzählt, die ihn ins Unrecht setzen. Dafür legte er den Chant» der Quin und Genossen, in den Kainz (allerdings aus berechtigteren Motiven) öfter verfällt, ganz und gar ab. Beide gehören nicht zu den Rollenägern und geben gern Aufgaben an andre ab, obwohl sie noch darin glänzen. Auch eine Schule haben sie nicht begründet, sondern nur bei den Proben uf die Mitspieler einzuwirken gesucht.

Garrick war der Vater seiner Gesellschaft und sorgte ausgiebig auc für das Wohl der Abgegangenen und der Hinterbliebenen. Als Mensch eir runde Persönlichkeit, als Künstler nicht ganz frei von Kompromissen. Seir Zeit war dem leichten französischen Wesen zugetan, und es wäre seir Mission gewesen, die Engländer von dieser Krankheit zu heilen. Er gri da nicht herzhaft genug ein, obschon er genau wußte und schildern konnt wieviel tiefer seine Art zu spielen war, als etwa die der Pariserin Clairoı Dann auch gab er den schlechten Bearbeitern Shakespeares zu leicht nac und versündigte sich selbst an den Manen des größten Briten, indem ‹ z. B. Macbeth in eigener umständlicher Rede sterben ließ. Der Schauspiel‹ und seine technischen Kunststückchen gingen ihm da und dort über de Dichter. Trotz solcher Schwächen Garricks führt Gaehde mit Recht de frischen Realismus der Hamburger und Berliner Schule um die Wende d‹ 18. Jahrhunderts auf seinen Künstler zurück, der von 1741—1776 als Darstell‹ und Direktor, hauptsächlich am Londoner Drury-Lane-Theater, tätig wa

Mit nachahmenswerter Klarheit ist das Buch geschrieben, das vi‹ schwülstige Vorarbeit erfordert und manchen Widerspruch der Berich erstatter aufzuheben getrachtet hat. Die Schilderung der achtzehn Shak‹ speare-Rollen des Künstlers ist durchaus sachlich, ansprechend und noc für den modernen Schauspieler ergiebig; die zusammenfassenden Kapitel, di von der englischen Bühne vor Garricks Auftreten handeln, vom neuen Sti von der geschichtlichen Stellung des Künstlers und seiner Persönlichkei weisen auf eine große fruchtbare Liebe des Forschers hin. Als sichernd und aufklärende Zugabe werden am Schlusse die ausgebeuteten Zeugnis über Garrick im Wortlaut der Originale oder in guter Übersetzung abg‹ druckt, an denen man seine helle Freude haben kann.

Gaehde kommt einmal auf den Unterschied zwischen romanischer un germanischer Schauspielerei zu sprechen, wie es Garrick selbst in eineı Briefe tut. Des Künstlers Worte kann man unterschreiben: daß nämlic der französische Schauspieler vorher zu gut wisse, was er leisten kann, da ihn deshalb der unmittelbare Schauer niemals ergreife und er die Herze der Zuschauer nicht bis ins Innerste zu rühren vermöge. Der Biograp Gaehde glaubt aber den Unterschied schon in einer Äußerlichkeit entdecl zu haben und irrt sich dabei. Erstens ist es verfehlt, meinen großen Kollege Sonnenthal, der in Ungarn geboren und mosaischen Glaubens ist, als Typı des Germanen hinzustellen; und zweitens darf man aus dem Umstande, da sich ein Schauspieler — wie eben Sonnenthal — auf jedes theatralische Au treten stundenlang vorbereitet, während Coquelin von der Straße direkt aı die Bühne springt, nicht die Folgerung ziehen: der langsame und der plöt liche Übergang vom wirklichen zum Scheinleben seien das Charakteristikuı der tiefen und der oberflächlichen Kunstauffassung! Bei diesem Übergang brauchen gar keine Qualitäten des Herzens mitzusprechen, hier kommt ‹ nur auf die Elastizität der Phantasie an, die auch bei germanischen Schaı spielern, und gerade bei den besten, so groß ist, daß sie sich schon ganz a Hamlet fühlen, während noch ein Kulissenwitz in ihren Ohren summt un kitzelt. Die spielerische Art des Romanen und die schwerfällige des Germane ist nur auf der Szene selbst, in der Wirkung auf die Zuschauer festzustelleı

Wien. Ferdinand Gregori.

Thomas R. Lounsbury. Shakespeare and Voltaire. [Shakespearean Wars II]. New York, Chas. Scribner's Sons; London, David Nutt. 1902. X u. 463 S.

Titel und Umfang dieses Bandes versprechen mehr als sie halten. Der Verfasser stellt nicht etwa eine gründliche Untersuchung an über die vielen anziehenden und lohnenden Fragen, die man hier beantwortet oder doch formuliert sehen möchte, sondern gibt eine weitläufige Erzählung von Voltaires Bekanntschaft mit dem großen Briten, und eine nur äußere Geschichte seiner Urteile über ihn. In aller Breite wird berichtet, wie Voltaire nach England kommt, sich der Landessprache und einheimischen Literatur bemächtigt, und einige Stücke Shakespeares auf der Bühne sieht, ohne aber je ihn im Ganzen zu studieren. Verhältnismäßig knapp werden die Entlehnungen in den sechs Tragödien Voltaires behandelt, die hier in Betracht kommen: «Brutus» sei nicht sowohl nach «Julius Caesar», als überhaupt nach dem Vorbild der englischen Tragödie gearbeitet, «Zaïre» erinnere an «Othello» und «Lear», «La mort de César» sei eingestandene Nachahmung des «Julius Caesar», im «Mahomet» sei «Macbeth», in «Eriphyle-Sémiramis» «Hamlet» benutzt. Hernach werden die Shakespeare-Übersetzungen von La Place und Le Tourneur besprochen, und Voltaires Eintreten für die französischen Klassiker, zumal Corneille, besonders im «Appel à toutes les nations de l'Europe» 1761. Der Verfasser kommt zu den Schlußfolgerungen, daß Voltaire über Shakespeare stets dieselbe ablehnende Meinung gehabt habe und daß er von der Roheit und Barbarei des Briten stets aufrichtig überzeugt gewesen sei. Und er, der zuerst das Festland auf Shakespeare hinwies, habe seinen Ruhm gehemmt statt gefördert. Damit dürfte für den Kenner dieser Dinge kaum etwas Neues gesagt sein. Lounsbury hat es versäumt, diese Thesen irgend zu begründen. Die französische und deutsche Voltaireliteratur scheint ihm unbekannt zu sein, oder aber hat er sie absichtlich vernachläßigt. Beides wäre gleicherweise zu tadeln. Nicht einmal die Pariser These von Lion, Les tragédies de Voltaire, ist benutzt. Vergebens sucht man in dem dicken Band Versuche zu geschichtlicher Erklärung. Die Hauptfrage, warum Voltaire im letzten Grunde nicht imstande war, Shakespeare zu würdigen, ist kaum gestreift. Voltaire, der gewaltige Vorkämpfer für die Freiheit des Bürgers in Kirche und Staat, blieb in ästhetischen Dingen völlig in der Tradition befangen und ein treuer Jünger Boileaus: «bon sens, bon goût, bienséance» blieben seine Gottheiten. Was ihm als Vehikel aller Kultur erschien, der Verstand, die Logik, die Kritik, darin erblickte er irrtümlicherweise auch das vornehmste Rüstzeug des künstlerischen Schaffens. Die konsequente Einheitlichkeit seiner Anschauungen hat sich hier an ihm schwer gerächt. Wohl aber erkannte er, daß die Tragödie Frankreichs bloße Konversation geworden war, einer spannenden Handlung, einer theatralischen Wirkung entbehrte. Darum übernahm er aus Shakespeare einige Motive und Szenen, deren Wirksamkeit seinem scharfen Blick nicht entgangen war. So entlehnte er für «Zaïre» das Motiv der Eifersucht aus «Othello», für «Eriphyle-Sémiramis» das des Gespensts aus «Hamlet». Lounsbury, Lion und andere sind mit der Annahme solcher Entlehnungen meines Erachtens zu weit gegangen. So, wenn Lounsbury die Schlußszene der «Zaïre» mit der Enthüllung der Verwandt-

schaft zwischen Zaïre und Nérestan, und dem Rufe des Orosmane «O ciel, j'étais aimé!» auf «Lear» V, 3 zurückführt, wo Edgar Albanien erzählt, wie er sich seinem Vater Gloucester zu erkennen gab, und wo der durch Edgars Hand sterbende Edmund ausruft: «Yet Edmund was beloved.» Ob diese Parallele zutrifft, sei den Lesern des Jahrbuchs überlassen. — Auch darin stimme ich dem Verfasser nur mit Vorbehalt zu, wenn er sagt, daß Voltaires Ansicht über Shakespeare nie einen eigentlichen Wandel erfahren habe. In der Tat war und blieb ihm des Briten künstlerische Eigenart fremd und widerwärtig, wie seine ganze Welt- und Lebensanschauung unverständlich. Aber man vergleiche, wie er in den «Lettres philosophiques» XVIII mit unverkennbarer Hochachtung seine Landsleute auf diesen starken Geist hinweist, und wie er später nur noch Spott für ihn hat. Dort war Voltaire der Apostel der englischen Kultur; später, als er diesen Geist, den er gerufen, nicht mehr los wurde, als auch in der Ästhetik Frankreichs eine Wandlung sich anbahnte, blieb er mit seinem Groll hinter seiner eigenen Zeit zurück. Er hatte seine Ästhetik überlebt.

Marburg. Eduard Wechssler.

E. A. Schalles. Heines Verhältnis zu Shakespeare (mit einem Anhang über Byron). Berliner Diss. Berlin, Mayer & Müller. 1904. 69 S. 8°.

Die sorgfältige und besonnene Untersuchung bereichert in dankenswerter Weise unsere Kenntnis von der Stellung der deutschen Schriftsteller zu Shakespeare in der Zeit des Abflutens der eigentlichen Romantik. Eine ruhig-objektive Versenkung in den englischen Meister, ein Verständnis, ja auch nur ein Verstehenwollen des Dichters aus einer gerechten Würdigung seiner Umgebung heraus wird von Heine niemand erwarten. Und trotz seiner gründlichen Kenntnis der Dodsley'schen Sammlung hat er denn auch für die historische Würdigung des Briten sehr wenig geleistet; sein geradezu fanatischer Haß gegen England ließ ihn zu einer Anerkennung der Beziehungen zwischen dem Genius und seinem Volke erst recht nicht kommen. Immerhin hat Heine seine grandiose Kunst der Nachempfindung auch an Shakespeare bewährt, wobei natürlich wieder vieles Persönliche mit unterläuft. Überträgt doch Heine seine beliebte Scheidung von Nazarenertum und Hellenentum auch auf die englische Literatur und kann sich nun dem großen Vollmenschen Shakespeare gegenüber, der sich gegen jede oberflächliche Etikettierung sträubt, nicht anders helfen, als indem er in ihm jene beiden Richtungen synthetisch vereint findet: «Shakespeare ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen und zu einem höheren Ganzen entfaltet» (VII, 53).

Heine hat einmal an Shakespeare gerühmt, er habe, wie Homer oder Goethe, jede Person, wo sie vorkommt, als Hauptperson behandelt und darum eine so wunderbare Vollendung der kleinsten Figuren erreicht (V, 227). Er selbst hat Shakespeares Figuren gegenüber diese gleichmäßige, hingebende Sorgfalt nicht bewährt. Sein 1838 geschriebenes, im folgenden Jahre bei

Campe erschienenes Buch «Shakespeares Mädchen und Frauen», das seine umfangreichste Äußerung über den britischen Dichter darbietet, ist trotz seiner anerkennenswerten Vorbereitung durch nochmalige Lektüre der sämtlichen Werke im Original unter genauer Vergleichung der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung nicht gleichmäßig durchgearbeitet. Wie sehr äußerliche Motive, Neid auf Tieck und die Aussicht auf ein ansehnliches Honorar, ihm überhaupt die Feder in die Hand drückten, nimmt er in seinem Buche, das eigentlich nur eine Erklärung herzlich schlechter Stahlstiche darstellt, hier und da auf den Pöbelgeschmack mehr Rücksicht als billig, bricht eine Lanze für Shylock, flicht überhaupt persönliche Ergüsse nach Neigung ein und sucht sich in ebenso willkürlicher Art diejenigen Figuren zu näherer Charakteristik heraus, die seiner Individualität besonders nahestehen. Daß auf diese Weise gerade der ägyptischen Kleopatra, dieser «antiken Pariserin», die glänzendste Charakteristik zu teil wird, ist kein Wunder; ebensowenig, daß er eine Tamora rühmt, deren Bild unter den Stahlstichen nicht aufzufinden war. Hier ist er in seinem Element; die letztere schildert er anschaulich genug als «ein schönes, majestätisches Weib, eine bezaubernd imperatorische Gestalt, auf der Stirne das Zeichen der gefallenen Göttlichkeit, in den Augen eine weltverzehrende Wollust, prachtvoll lasterhaft, lechzend nach rotem Blut». Am schwächsten scheint mir an Heines Arbeit sein Klassifizierungsversuch der Shakespeare'schen Frauengestalten. In gewissem Sinne hatte Schlegel wirklich recht, wenn er eine solche überhaupt für unmöglich hielt, «weil Shakespeares menschliche Charaktere solche Tiefe und Bestimmtheit haben, daß sie nicht unter Klassennamen zu fassen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind». Immerhin war das Einteilungsprinzip der von Heine selbst so hochgeschätzten Mrs. Jameson nicht so schlecht: «Characters of intellect, characters of passion and imagination, characters of the affections, and historical characters.» Die letzte Gruppe scheint freilich ganz dem Einteilungsprinzip, das im Grunde psychologisch ist, zu widersprechen; aber Heine hatte eigentlich keine Veranlassung sich daran zu stoßen, da er selbst erklärt, der Dichter lasse die Frauen in den Historien nie auftreten, «um wie in andern Stücken weibliche Gestalten und Charaktere zu schildern, sondern vielmehr, weil die darzustellende Historie ihre Einmischung erforderte»; demnach wäre von eigentlich psychologischer Konzeption hier überhaupt keine Rede. Jedenfalls ist Heines eigene Klassifizierung noch weit schlechter; er scheidet die Frauen der Tragödie und die der Komödie, als ob hier wesentliche Unterschiede vorlägen, und bei den ersteren wieder die Frauengestalten der Dramen mit antiken Stoffen, der Historien und der sagen- und novellenhaften Sujets, wobei dann nordische und italienische Vorlagen getrennt werden. Das ist eine äußerliche Auffädelung, aber keine Klassifizierung; auch hat Heine nicht vermocht, jeder dieser Klassen in überzeugender Weise gemeinsame Züge zuzuweisen.

Im ganzen hat der Verfasser glücklich die Gefahr der Überschätzung seines Forschungsobjekts vermieden. Er geht mit Heines oft oberflächlichem Urteil streng ins Gericht. Doch fehlt es in seiner Arbeit nicht an Wiederholungen und überflüssigen Einschiebseln. Was sollen für den philologisch geschulten Leser (und auf diesen rechnet doch der Verfasser!) die Ausführungen über Voltaires Bemühungen um Shakespeare, da doch, wie er

selbst sagt, Heine dieser älteren Bestrebungen mit keinem Wort Erwähnung tut! Dagegen wäre vielleicht nach Einwirkungen Shakespeares auf Heines eigene Dichtung etwas tiefer zu schürfen gewesen; der Nachweis der Citate allein und die paar Worte über die Jugenddramen (S. 19) wollen uns nicht ganz genügen.

Der zweite Teil der Arbeit sollte eigentlich von Heines Verhältnis zu Byron handeln. Die inzwischen erschienene Studie von F. Melchior über das gleiche Thema hat aber den Verfasser bestimmt, seine Ausführungen zurückzuhalten und sich mit ein paar Nachträgen zu Melchiors Buch zu begnügen.

Würzburg. Robert Petsch.

Julius Bahnsen. Wie ich wurde, was ich ward. Nebst anderen Stücken aus dem Nachlaß des Philosophen. Herausgegeben von Rudolf Louis. München, G. Müller 1905. 8°. 274 S.

Dieses Buch, das Rudolf Louis aus dem Nachlasse des Philosophen Julius Bahnsen, des Schülers Schopenhauers, des Verfassers der Beiträge zur Charakterologie, herausgegeben hat, verdient an dieser Stelle Erwähnung, da es in dem Kapitel «Charakterzüge aus Shakespeares Frauenwelt» (S. 184—230) einen sehr wertvollen Beitrag zur Shakespeare-Literatur enthält. Es ist mit besonderem Danke zu begrüßen, daß Louis diese Aufsätze des bedeutenden Philosophen, die zuerst in Anton Edlingers Literaturblatt, 2. Jahrgang, Wien und Leipzig 1878, erschienen sind, durch ihren erneuten Abdruck im vorliegenden Buche einer unverdienten Vergessenheit entreißt und sie einem weiteren Kreise zugänglich macht. Man muß dem Urteil des Herausgebers durchaus beistimmen, daß diesen Aufsätzen Bahnsens schon um ihrer Eigenart willen ein hoher Rang in der Shakespeare-Literatur gebührt. Indem der Philosoph Shakespeares Frauengestalten paarweise in antithetischen Parallelen zusammenstellt (Ophelia — Lady Macbeth, the Shrew — Imogen, Desdemona — Hermione, Julia — Rosalinde Cordelia — Portia, Cleopatra — Cressida), gewinnt er den Gestalten des Dichters auf dem Wege des Kontrastes viele neue und interessante, bisher vielleicht noch zu wenig beachtete Züge ab. Es mag auf das erste Ansehen hin vielleicht etwas gesucht erscheinen, daß beispielsweise «Imogens vielbewunderte Holdseligkeit auf ihre reziproken Berührungspunkte mit der widerspenstigen Käthe, welche in ebenso ausschließlichem Rufe der Unleidlichkeit steht», betrachtet wird. Und doch führt der Versuch, zu zeigen, «daß der Imogen-Typus ebensowenig die reine Engelhaftigkeit repräsentiert, wie in der Käthe der reine Satan steckt», den Verfasser zu einer Analyse der Charaktere, die namentlich für die richtige Erkenntnis Imogens ebenso reizvoll wie belehrend ist. Die hohe Charakterisierungskunst des Dichters, die niemals abstrakte Ideale schafft, sondern alle Figuren durch unzählige individuelle kleine Züge enge Fühlung mit dem Realismus des wirklichen Lebens behalten läßt, wird durch Bahnsens Verfahren in ungemein fesselnder und geistvoller Weise beleuchtet. Besonders glücklich ist die Gegenüber-

stellung Juliens und Rosalindens, die eine Fülle feiner Bemerkungen bietet und besonders über das der Shakespeare'schen Dichtung eigentümliche Wechselverhältnis zwischen Humor und Tragik und das Ineinanderschillern humoristischer und tragischer Stimmungen wertvolle Aufschlüsse gibt. — Dem nachgelassenen Buche des Philosophen ist durch die «Charakterzüge aus Shakespeares Frauenwelt» ein bedeutender Reiz für die deutsche Shakespeare-Gemeinde gegeben.

Karlsruhe. Eugen Kilian.

Paul Cauer. Dichter und Schauspieler. Betrachtungen im Anschluß an die Festspiele des Rheinischen Goethe-Vereins in Düsseldorf. Düsseldorf 1904, L. Voß & Cie. 40 S.

Fünf schmächtige Kritiken über gewaltige dramatische Werke und ihre mittelmäßigen Aufführungen sind hier zusammengekoppelt. Der Verfasser kann darin die Probleme der Dramen und der Regie nur streifen. Mir scheint er die sommerlichen Veranstaltungen in Düsseldorf viel zu wichtig zu nehmen; ich entdecke beim besten Willen keine Besonderheit an ihnen. Treffliche und schlechte Schauspieler vereinigen sich, ohne daß eindringliche Proben vorangegangen, zu gut gemeinten Taten, die natürlich über dem Niveau des Düsseldorfer Stadttheaters stehen, aber nicht auf der Höhe, die zu erklimmen der deutschen Schauspielkunst und der Regie möglich ist. Und wer die Faustbearbeitung Max Grubes so tief herabsetzt wie der Verfasser, darf nicht in derselben Broschüre denselben Mann einen genialen Leiter nennen. Auffallend kurz ist Shakespeare behandelt, der im Jahre 1902 mit «Julius Cäsar», «Othello», «Macbeth» und «Hamlet» erschien. Aber selbst bei dem Wenigen muß ich widersprechen. Wenn man zu Goethes Zeit überall und hundert Jahre später in Düsseldorf die Hexen unglaubhaft auf die Szene stellt, so ist daraus weder zu schließen, daß solcher Spuk überhaupt nur dem Leser und nicht dem Zuschauer ernsten Eindruck mache, noch auch, daß man zu einer primitiven Bühne wie der Shakespeare'schen zurückkehren müsse. Es kommt nur auf die Phantasie des Regisseurs und auf die Qualität der Schauspieler an: das Publikum glaubt auch heute noch an Bühnen-Gespenster. Ich habe in der englischen Gesellschaft von Forbes Robertson, die in Berlin «Macbeth» und «Hamlet» gab, so vollkommene Lösungen des Spukhaften auf der Bühne gesehen, daß ich noch heute voll davon bin. Diese langbeinigen, pergamenthäutigen Gestalten waren wie ein Stück nebliger Landschaft; sie hockten mit grauen Fetzen behängt auf einem Felsblock, als ob sie mit ihm verwachsen wären.

Der Verfasser tritt dann für die Vorherrschaft des Dichters und die Unterordnung des Schauspielers ein und erwirbt sich damit gewiß den Dank aller derer, die mit mir über die Mätzchenmachereien der Virtuosen und die frechen Erweiterungen der Rollen empört sind, wie sie uns bis in die besten Theater hinauf anwidern. Nur läßt sich darüber nicht im Husch weniger Zeilen reden. Ich gestatte mir auf den Aufsatz «Des Schauspielers Anteil» in meiner «Schauspielersehnsucht» (München, Callwey) zu verweisen, der auch die Grenzen zwischen Dichter und Schauspieler zu ziehen versucht.

Wien. Ferdinand Gregori.

Wilhelm von Scholz, Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur. München, G. Müller, 1905. 8°. 173 S.

In das Gebiet der Shakespeare-Literatur gehört die dritte Abhandlung dieses Buches (S. 39—77): Das Fünf-Königsdrama und seine Uraufführung. Was Scholz in diesem Aufsatz über die Königsdramen und ihre erste zusammenhängende Aufführung unter Dingelstedt in Weimar (1864) vorbringt, bietet dem Fachmann in der Hauptsache wenig Neues, ist aber insofern verdienstlich, als es von neuem in sachlicher und treffender Weise auf die inneren Zusammenhänge des gewaltigen Geschichtsdramas hinweist und das bedeutende, über den Mißgriffen seiner Bearbeitung heute vielfach allzu gering geschätzte Verdienst Dingelstedts um die Gewinnung der Königsdramen für die deutsche Bühne in verdiente Erinnerung ruft. Das Verdienst dieser künstlerischen Tat bleibt ungeschmälert durch die zahlreichen Freiheiten und Willkürlichkeiten, die Dingelstedt für notwendig hielt, um die Stücke auf der Bühne zur Wirkung zu bringen. Das Urteil über Dingelstedts eigenmächtiges Verfahren steht heute ziemlich fest, und zahlreiche neuere Aufführungen von «Heinrich V.» und «Heinrich VI.» haben längst bewiesen, daß es auch bei diesen Stücken keineswegs, wie Scholz meint, «sehr großer Änderungen» bedarf, um ihnen auf der heutigen Bühne die richtige Geltung zu verschaffen. Die Kritik, die Scholz an Dingelstedts Bearbeitung übt, müßte im übrigen neben den handschriftlichen Regiebüchern des Weimarer Theaters mehr, als es geschehen ist, die Druckausgabe dieser Einrichtungen heranziehen. Sie bietet gegenüber den Weimarer Manuskripten verschiedene Änderungen und Besserungen. So hat Dingelstedt die von Scholz mit Recht gerügte Hereinziehung des Volkes in die Szene zwischen Falstaff und dem Oberrichter («Heinrich IV.», 2. Teil, II, 1) in der Druckausgabe seiner Bearbeitung beseitigt. Beachtenswert ist unter anderm ein Vorschlag, den Scholz für die Darstellung der Geisterszene in «Richard III.» macht (S. 72).

Karlsruhe. Eugen Kilian.

Richard Garnett. William Shakespeare, Pedagogue and Poacher. A Drama. London und New York, John Lane, 1905. 111 S.

Das frei gestaltete Bild von Shakesperare zu studieren, das ein Literaturkenner und Dichter wie R. Garnett entworfen hat, ist unter allen Umständen interessant. Der Gegenstand ist, was individuelle Menschlichkeit betrifft, durch Zeugnisse so wenig beleuchtet, daß wir, sobald wir ihn hell sehen wollen, auf das Hellsehen der Phantasie angewiesen sind; und indem dies Garnett, nach einem prosaischen Versuch einbohrender Art, in Versen unternahm, wurde ihm die Rücksicht auf Philologenkritik abgenommen, ja die Kühnheit zur Pflicht. Mit wirklich kühner Hand griff er die kritische Zeit in Shakespeares Leben heraus, wo dieser von der Heimatstadt weggedrängt wird nach London; mehr noch als der Haß des Friedensrichters Sir Thomas Lucy gegen den Wilderer verleidet ihm die Eifersucht des älteren Eheweibes

das Sitzen im angestammten Nest. Die liebende Gattin schafft ihm bei dem gereizten Richter ganz offenmütig Hiebe an, damit sie ihn beim Heilen der Wunden für sich allein habe und durch treueste Pflege neu gewinnen könne. Vergeblich bemühen sich zwei andere Mächte Stratfords für ihn, nämlich die Jungen in der Schule, die ihn zum Lehrer haben, und die Frau des Richters. Das Urteil ist gesprochen, schon soll es an die Hiebe gehen, da tritt als deus ex machina Graf Leicester im Reisemantel dazwischen, um ihn zur Königin Elisabeth zu holen, die durch sein angebliches Jugendstück, «The Taming of a Shrew», auf ihn aufmerksam wurde. Gern folgt Shakespeare seinem höheren Berufe, sogar mit Kuß und milden Abschiedsworten für die gefährliche Gattin. Im einzelnen ist vieles mit gefälligem Humor gesagt, und sehr vieles mit halbem oder wörtlichem Zitat aus Shakespeares Werken. Abgedruckt sei eine Stelle, wo der Held gegenüber seinen lieben Schülern den Kern dessen zusammenfaßt, was dem Drama zugrunde liegt:

Stratford! I praise thee for thy constables,
For sexton, pedlar, hostler, clown and squire.
But now my soul, no more content with such,
Must seek out spirits liker to itself,
And travel make me happy in the tongues,
Without which I were often miserable . . .
And winning London I have won the world.

Berlin. A. Brandl.

Ben Jonson's Dramen in Neudruck herausgegeben nach der Folio 1616 von W. Bang. [Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas herausgegeben von W. Bang, Bd. VII, erster Teil.] Louvain, A. Uystpruyst; Leipzig, O. Harrassowitz; London, David Nutt. 1905. (14 u.) 276 S. Fol. 30 Fr. = 24 Mk.

Ben Jonson. Edited with Introduction and Notes by Brinsley Nicholson and C. H. Herford. [The Mermaid Series.] In three volumes. London, T. Fisher Unwin; New York, Charles Scribner's Sons. N. D. LXXII + 382, 442, 421 pp. 2/6 ea.

Eastward Hoe, by Jonson, Chapman and Marston, and Jonson's The Alchemist, edited by Felix E. Schelling, Litt. D. [The Belles Lettres Series. Section III. General Editor Geo. P. Baker.] Boston, U. S. A., and London, D. C. Heath and Company, Publishers. N. D. XXXII + 408 pp.

Daß das Interesse an Shakespeares bedeutendstem Genossen im Steigen begriffen ist, beweist in erfreulicher Weise die Zahl der Neuausgaben. Die wertvollste darunter wird ohne Zweifel auf lange Zeit hinaus der diplomatische Neudruck der Dramen in der Folio von 1616 bilden. In prächtiger Ausstattung wird uns hier der größte Teil des Bandes wiedergeschenkt, in dem der damals in der Vollkraft seiner Jahre stehende Dichter seine bisherigen Schöpfungen zusammenzufassen versuchte. Freilich ruhte die Feder

des Vielgeschäftigen auch in den folgenden Jahren nicht: diese Folio enthält nur den ersten Teil seiner Dramen. Aber wir müssen dankbar sein, wenn wenigstens sie in authentischer Form allgemein zugänglich wird. Der bisher vorliegende Halbband bringt außer den Widmungsgedichten die Dramen «Every Man in his Humour», «Every Man out of his Humour», «Cynthia's Revels» und das erste Blatt des «Poetaster». Für allergenaueste Nachbildung bürgt der Name des Herausgebers, der mehr als irgend einer seiner Kollegen Ehrfurcht vor der Überlieferung bezeugt. Infolge der eigentümlichen Art der Korrektur während des noch recht langsamen Druckverfahrens — man könnte damit etwa nachträgliche Negativretouchen während der Positivabnahme in der Photographie vergleichen — weisen die einzelnen Exemplare derselben Auflage oft größere Verschiedenheiten auf. Es ist daher Sache des Herausgebers, möglichst viele derselben zu vergleichen. In einer auf einem losen Blatt beigefügten «Vorläufigen Mitteilung» gibt Bang das Resultat der Kollation zweier Exemplare: in einem zweiten (oder dritten) Bande wird dann der ganze Variantenapparat der Folio- und Quarto-Ausgaben folgen. Wir wünschen nur dem Herausgeber und dem opferwilligen Verleger, daß der prächtige aber entsprechend teuere Band auch recht viele Käufer finden möge; er verdient es wirklich.

Der Verlag von T. Fisher Unwin hat eine Neuausgabe der bekannten «Mermaid Series», der Sammlung der besten Dramen der älteren Zeit, unternommen. Das Innere der Bände ist wohl nicht angetaste[illegible] worden, obwohl hier manchmal eine kleine Korrektur nichts geschade[illegible] hätte, aber die Form ist zu ihrem Vorteil sehr verändert. Durch die Wah[illegible] dünnen Papieres sind die schmucken Bände auf ein Drittel ihrer frühere[illegible] Stärke reduziert. Zugleich ist der Zuschnitt etwas verändert, so daß s[illegible] jetzt in ihrem geschmackvollen lachsroten Leinenumschlag das richtige Roc[illegible] taschenformat bekommen haben. Der Druck ist klar und groß, wenn au[illegible] nicht durchweg korrekt. Die Schreibung ist überall modernisiert. Die dr[illegible] Bände Jonson enthalten die Dramen «Every Man in —» und «Every Man o[illegible] of his Humour», «The Poetaster», «Bartholomew Fair», «Cynthia's Revels[illegible] «Sejanus», «Volpone», «Epicœne» und «The Alchemist». In der gut g[illegible] schriebenen Einleitung von Herford, die alles, was wir über Jonson wisse[illegible] zusammenfaßt, ist mir aufgefallen, daß die Wirkung von Jonsons erste[illegible] Drama vielleicht nicht ganz richtig eingeschätzt wird. Wenn wir das E[illegible] scheinen des Lustspiels ins Auge fassen, dürfen wir uns nur an die älte[illegible] Form halten, wie sie in der ersten Quarto vorliegt. Dann hat aber Jons[illegible] hier nicht zum erstenmal seinen Zuschauern «*a picture of the Familiar Lond*[illegible] *at their doors*» geboten, denn sein Stück spielte ja in Italien. Und man d[illegible] die spätere Form von «Every Man in his Humour» nicht mit Shakespear[illegible] «Verlorener Liebesmüh» sondern nur mit den «Lustigen Weibern von Win[illegible]sor» vergleichen: da ist der Unterschied des Kolorits lange nicht mehr groß. Es ist durchaus fraglich, ob gerade Jonson als der Schöpfer der [illegible] alistischen Sittenkomödie bezeichnet werden darf: Chapman und Dekker hab[illegible] auf diesen Titel vielleicht mehr Anspruch. — Die Mermaid-Bände werden [illegible] wiß in ihrer jetzigen schlanken Gestalt noch mehr Freunde finden als früh[illegible]er.

Eine sehr verdienstliche Sammlung verspricht die «Belles Lettres Series» zu werden, von deren dramatischer Sektion bisher Goldsmith,

herausgegeben von Austin Dobson, und der obengenannte Band vorliegen. Das Äußere ist so geschmackvoll als man nur wünschen kann, wenn auch der reizende Papierband nicht gerade dauerhaft ist. Und die Behandlung des Textes ist eine streng wissenschaftliche: die Schreibung des Originals ist nicht verändert, nur der Gebrauch der großen Buchstaben und der Interpunktion ist geregelt. Kurze Einleitungen orientieren über alles Wissenswerte in bezug auf die Dramen und ihre Verfasser. Es sind Liebhaberbände, die von großem Nutzen für wissenschaftliche Untersuchungen sein werden. Der von Schelling edierte Band enthält zwei der besten realistischen Komödien aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts. Das gut bürgerliche Lustspiel «Eastward Hoe» behandelt die Geschichte vom braven und vom schlimmen Lehrling ganz wie im gleichzeitigen Handwerkerroman, aber in ausgezeichneter Ausführung: der gute Junge bringt es bis zum Alderman-Vertreter und führt die Tochter des Meisters heim. Dick Whittington mit seiner Katze wird von ihm noch in den Schatten gestellt werden. Im Anhang werden, was dankbar zu begrüßen ist, die von B. Dobell 1901 ans Licht gezogenen Briefe von Chapman und Ben Jonson, soweit sie sich auf «Eastward Hoe» beziehen, abgedruckt, von denen die Zeitschriftenschau unseres Jahrbuches (38, 323) einen Auszug gebracht hat. Jonsons «Alchemist» war erst 1903 von Hathaway wissenschaftlich ediert worden: hier konnte also Schelling nichts neues bieten. Wir wünschen der Sammlung einen recht guten Fortgang.

Jena. Wolfgang Keller.

Wilhelm Bolle. Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares. [Palaestra, herausgegeben von Brandl, Roethe und E. Schmidt, XXIX.] Berlin, Mayer & Müller, 1903. (Mk. 11,50.)

Die Lyrik des 16. Jahrhunderts ist nunmehr dank den rastlosen Bemühungen namentlich englischer Forscher zum großen Teil neu gedruckt. Aber während Bullen und Arber ihre Arbeit hauptsächlich der Sonettenpoesie und verwandten Gattungen zu Gute kommen ließen, zieht Bolle in der vorliegenden wertvollen Ausgabe eine bisher noch wenig beachtete Klasse ans Tageslicht, die Lieder, bei denen nicht der Text, sondern die Musik die Hauptsache war, und unter diesen besonders eine Unterabteilung, die im 16. und 17. Jahrhundert so häufig erwähnten Madrigale.

Der Verfasser gibt zunächst in der umfangreichen Einleitung eine Erklärung der musikalischen Gattungsnamen, von denen allerdings nur zwei gegensätzlich scharf sich scheiden lassen: die Madrigale, die ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden und ohne Rücksicht auf Strophenbau als ein Ganzes komponiert sind — und die «Airs», mit anspruchsloserer Musik, Durchführung einer Melodie durch sämtliche Strophen und Begleitung durch die Laute oder ein ähnliches Instrument. Wir erhalten dann eine lange Zusammenstellung von biographischen Notizen und Belegen über die Madrigalisten und Musiker um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, eine

Arbeit, die einen sehr fleißigen und gründlichen Eindruck macht, den Einzelergebnisse ich jedoch hier nicht prüfen kann. Es folgt eine eingehen Stiluntersuchung über die Lieder des bedeutendsten dieser Madrigaliste John Morley, die fast durchaus zu loben ist. Allerdings macht es der Ve fasser durch die große Zahl von Druckfehlern (etwa 40 berichtigt er am End etwa 20 habe ich bei genauer Durchsicht einiger weniger Seiten außerde gefunden) dem Referenten sehr schwer, seine Ergebnisse zu prüfen; ab er zeigt ziemliches Geschick darin, das Wesentliche der einzelnen Motive z erfassen und zu gruppieren, und namentlich bei Besprechung der stilistische Eigentümlichkeiten seines Autors von der bloßen Zusammenstellung zu Würdigung des künstlerischen Effektes vorzudringen. Gewünscht hätte ic nur, daß er sich weniger ausschließlich auf John Morley beschränkt hätt die Abweichungen der übrigen Madrigalsammlungen namentlich in formelle Hinsicht hätten wohl eine Charakterisierung verdient.

Eine zusammenfassende Würdigung der Madrigalpoesie war bei den Fehlen aller Vorarbeiten nicht zu erwarten. Wer sich aber mit der eng lischen Lyrik eingehender beschäftigt hat, wird ohne weiteres den starke Unterschied gegenüber den hauptsächlichsten Vertretern höfischer Liebes poesie im 16. Jahrhundert bemerken. Wir finden hier keine systematisch Ausbildung der beiden Kardinalgedanken der provenzalisch-petrarkistische Liebesauffassung «Liebe bringt mehr Leid als Freud», «die läuternde Mach des Minnedienstes», kein Suchen nach immer neuen Konsequenzen diese Grundthemata, keine fremdartigen Gleichnisse mit überraschendem, oft weni poetischem Detail, nicht Streben nach Pomp, nach Gehörwirkungen durc stilistische und metrische Mittel. Sondern die Auffassung von der Lieb ist im Grunde die naiv-volkstümliche, «das Lieben bringt viel Freud», volk tümlich ist auch die etwas wilde Rhythmik, die schmückenden Eigenschaft wörter, der Stabreim, die Zwillingsformeln und andere Stilmittel; die höfische petrarkistischen Anschauungen von der Herrin Grausamkeit und des Lie habers unendlichem Weh und die bukolischen Eigennamen der Antike si nur äußerlich aufgeklebt; recht derb zeigt sich die Stilmischung in Lieder wo Kate und Will, Tom und Gill bei Daphnes (!) Hochzeit tanzen u *spice cake sopps in wyne* verzehren (S. 65), wenn Cloris zur Maienkönig gewählt wird (S. 60), wenn *Shepherds and Nimphs, Thirsis and Clo* nicht nur zum Dudelsack um die Maistange tanzen, sondern ihre B wegungen auch in durchaus volkstümlicher Syntax beschrieben werde [*they*] . . . *fine together footed it* . . . *and finely flaunted it* usw. Die po tisch wertvollsten Stücke sind die, in denen der Inhalt rein volkstümli ist; aber auch hier kann man ein Eindringen höfischer Elemente beobachte auf den Reim wird viel Sorgfalt verwendet, Zweiwortreim wird oft gebrauc und besonders in der Strophenform herrscht ein Streben nach künstlich Gebilden, wie es der Volkspoesie fremd ist. Die Madrigalpoesie zeigt di selbe eigenartige Mischung von derber Volkslyrik und verfeinerten höfisch Auffassungen wie die lateinische Vagantenpoesie und in geringerem Ma die englische Lyrik um 1300 (Böddekers Harley-Ms.), wo ebenfalls eine g bildete Mittelschicht des Volkes nur mit Widerstreben höfische Ideale a nimmt, die seiner derberen Natur widerstreben.

Deutlich zeigt sich auch in den Madrigalen eine andere Eigentümlic

it von Übergangszeiten und Übergangsgattungen, die gesuchten metrischen insteleien, namentlich in bezug auf die Strophenform. Die ältesten von ılle gedruckten Sammlungen (Byrd 1587—1589) zeigen noch ganz die alten steme: Septenarische Gebilde, die bei Jakob Ryman so beliebte verkürzte önigsstanze *ababcc* mit drei-, vier- und fünfhebigen Versen, verschiedene htzeilige Strophen überwiegen bei weitem. In starkem Gegensatz dazu eht Morley. Bolle stellt seine Strophenformen ziemlich äußerlich nach omposition und Zahl der Zeilen zusammen; es wäre nicht schwer gewesen zeigen, wie Morley ausgeht von den schon früher üblichen Systemen s Schlagreimes (*aa bb* . . . ., ursprünglich wohl septenarisch), des Kreuzims (*abab*), seiner Abart des 15. Jahrhunderts *ababcc* und des Schweifreims *abccb*), selten aber die üblichen Gattungen benutzt, sondern sie in der enteuerlichsten Weise zu variieren pflegt, namentlich durch Verlängerung ıd Verkürzung der Zeile, teilweise ohne jede Symmetrie, durch Einführung nes dritten Reimes im Aufgesang der Kreuzreimstrophe (*abc* . . .), durch mkehrung, Halbierung, durch Kombination von Kreuzreim- und Schlagim-, Schweifreim- und Schlagreimsystem.

Was den Druck der Texte anlangt, so vermisse ich genauere Angaben ber die Einrichtung der Ausgabe. Bolle will anscheinend nicht bloß seine Iandschriften mit all ihren Fehlern abdrucken, sondern einen lesbaren Text efern; dann hätte er aber auch durch Interpunktionshilfsmittel das Verändnis der an manchen Stellen nicht ohne weiteres klaren Lieder erleichtern ollen, dann hätten verschiedene Emendationen angebracht werden müssen rbiter S. 18, Zeile 44; th*e*y S. 94, XI 5; *daunts* 171, V 5, *rests* ebd. 6 u. a.). uf Seite 125 fehlt in Nr. IV zwischen Zeile 5 und 6 das Ende eines Nebentzes; Nr. XXIII auf Seite 66 ist mir in der jetzigen Fassung völlig unklar; er kann nur durch starke Emendationen ein Sinn herausgebracht werden. Nr. XVIII (statt XVIIII) ist offenbar ein Dialog zwischen dem Dichter ıd seinem Herzen.

Posen. Wilhelm Dibelius.

'illobie his Avisa. With an essay towards its interpretation by Charles Hughes, Editor of «Shakespeare's Europe — previously unpublished chapters of F. Moryson's Itinerary». London, Sherratt and Hughes, 1904. XXVIII u. 164 S.

Der erotische Gedichtzyklus, der im Herbst 1594 als «Willobie's Avisa» schien, hat einen sicheren Zusammenhang mit Shakespeare, insofern eines r vorangestellten Empfehlungsgedichte auf Shakespeares «Lucrece» (gedr. ı Frühjahr 1594) anspielt und hierbei dessen Namen zum erstenmal an e Öffentlichkeit bringt; aber auch einen möglichen: denn «W. S.» kommt ı Zyklus selbst als Freund des Liebhabers vor, *that like assaults hath often ied* (S. 93) und der als *old player* in Liebeskomödien dem *new actor* rät, e keusche Avisa mit Geschenken zu kirren. Daß unter W. S. am wahrheinlichsten W. Skakespeare zu verstehen sei, wird im «Centurie of Praise»

S. 11 ohne weiteres eingeräumt. Doch vermochte bisher niemand weit Schlüsse zu ziehen, da weder Willobie, noch Avisa bekannt waren. einer «Apology», die der Ausgabe von 1596 angehängt ist, wird Avisa dir als *fained name* bezeichnet und als *non visa*, die unerhört keusche. Keuschheit selbst erklärt. Nein, sagt Hughes, das ist nur eine spät Moraldeutung; gemeint ist Avice Forward, geb. 25. März 1575 zu Mere Wiltshire, eine Wirtstochter, später auch Frau eines Wirtes. Dieser ma der Oxforder Student Henry Willougby, Sohn des Squires im nahen W Knoyle und ebenfalls 1575 geboren, den Hof. Der ganze Inhalt der dichte, seine hartnäckige und vergebliche Werbung, die durchreisenden I bewerber, der gefährliche Rat des Freundes usw. wird hiermit auf re Verhältnisse bezogen, der lyrische Roman als Wirklichkeit demaskiert. I muß einräumen: wenn sich Avisa als hübsche, brave Wirtin erweisen li so ist das bisher ziemlich dunkle Gedicht verständlich und zugleich für scherzhafte Natur des jungen Shakespeare ein, wenn auch nicht sehr c raktervoller Beleg erbracht. Der Liebhaber redet in der Tat zur *wench*, könnte er etwas weitgehende Gastlichkeit von ihr erhoffen und zum Lo ihre Interessen squiremäßig fördern. Aber ein strikter Beweis wird ni geliefert. Obengenannte Avice Forward steht im Taufbuch von Mere: gibt nur eine Möglichkeit, daß der junge Willougby sie kannte und Liebesgedichten darstellte. Wie viele andere hübsche und brave Fra namens Avice mögen an englischen Heerstraßen gelebt haben? Das w auch Hughes selber. Er ist durchaus kritisch gegen die eigenen Fu Wenn er sie trotzdem genau mitteilt und durch mancherlei andere Mögl keiten zu stützen trachtet, so tut er es offenbar, um uns für das Pri einer Realdeutung zu gewinnen. Er hat dadurch die bisher ziemlich dunk Verse zum sprechen gebracht und mehr zu ihrer Aufhellung beigetra als wenn er einen umfänglichen Kommentar geschrieben hätte. Ich gla daß im allgemeinen ein Erlebnis zugrunde liegt; ob auch die konkre Umstände sich so verhielten, wie geschildert, und ob sie je aus Kirc büchern, Dorfakten, Schloßarchiven, literarischen Anspielungen u dgl. si herauszuspüren sind, ist eine andere Frage.

Die Ausgabe des Denkmals, die Hughes auf die Einleitung folgen l ist sehr willkommen. Bisher war man auf den Abdruck angewiesen, die Spenser Society von einer viel späteren Ausgabe 1880 veranstaltet h oder auf eine der 62 Kopien, die Dr. Grosart von der editio princeps stellte. Mit Bedauern werden alle Besitzer Grosart'scher Neudrucke erfah daß Hughes bei ihm ein Dutzend ernste Wortveränderungen oder Wort schiebungen gefunden hat. Er selbst ließ 500 Exemplare abziehen, die Faksimiles geschmückt sind und jedem Shakespeareforscher nützlich werden; denn von der Willougby-Frage dürften wir jetzt voraussicht noch öfters zu lesen bekommen.

Berlin. A. Brandl.

———

Lewis Nathaniel Chase. The English Heroic Play. A critical description of the rhymed tragedy of the restoration. New York: The Columbia University Press, the Macmillan Company, Agents. London: Macmillan & Co., Ltd. 1903. IX + 250 pp.

Der Verfasser sucht das Charakteristische des sogenannten heroischen Dramas, d. h. der ganz oder teilweise in gereimten Jamben abgefaßten Tragödien der Restaurationszeit darzustellen. Die höfische Kunst, die dieses Drama schuf, war eine Modekunst. Alles war vorgeschrieben und wurde handwerksmäßig vom einen Dichter wie vom anderen nach festen Regeln ausgeführt. Individuelle Unterschiede treten gar nicht hervor. Überall dasselbe Thema in derselben Behandlung. Karls II. französischer Geschmack hatte die Gattung ins Leben gerufen, zusammen mit der Oper hatte sie sich entwickelt: die erste Oper gilt zugleich als erstes heroisches Drama. Dagegen ist die Komödie der Zeit schärfer als je vom ernsten Drama geschieden: jene ist ganz realistisch, dieses ganz idealisierend. Als Etheredge es wagte eine Komödie in heroischen Reimen zu schreiben, setzte er sich dem scharfen Tadel Chesterfields aus. Die Tragödie ist ganz abhängig vom höfischen Roman der Barockzeit: wie dieser ist sie bombastisch sentimental und endet eben so oft glücklich wie unglücklich für den Helden. Die drei Einheiten werden streng gewahrt. Damit hängt auch die geringe Zahl der Personen des klassizistischen Dramas zusammen. Diese gehören stets den oberen Schichten an, der ganze Ton ist ja höfisch-anständig. Aber die Charaktere sind auch ganz einförmig geschaffen. Der Held ist vor allem Liebhaber: auf den ersten Blick verliebt sich das edle Paar; er ist ungeheuer tapfer und sich stets bewußt, daß kein Mensch ihm gleichkommt. Sein Gegner, der Intrigant, ist ehrgeizig, und zugleich sein Rivale in der Liebe. Aber der Rivale kann auch ein edler Freund sein, der ihm seine Liebe opfert. Die Heldin ist ebenso äußerlich gezeichnet wie der Held. Sie hat schöne Augen, liebt und ist treu. Nur in wenige heroische Dramen haben sich Komödientypen eingeschlichen. Typisch sind alle Charaktere. Die Liebe und die Ehre, wie sie am Hofe Karls II. galt, stehen auf der Fahne der Dramatiker. Die Welt ist eine ideale, zeitlich oder räumlich möglichst weit entfernt. Alles ist edel in der Form, nie darf die Würde verletzt werden. Ein Künstler, der Großes schaffen will, muß sich von der Mode befreien: wir haben auch in dieser Zeit einige bedeutende Dramen, aber sie sind nicht im heroischen Reimpaar abgefaßt. Das Thema, das sich Chase gewählt hat, ist ein sehr dankbares, und er hat es recht gut verstanden, das Wesentliche herauszuheben. Im Anhang gibt er eine dankenswerte Liste der gereimten Dramen und einen Vergleich von drei heroischen Tragödien, die dieselben Stoffe wie Shakespeare behandeln. Nach klassizistischem Schema ist die Handlung zurechtgeschnitten, um die Einheit herauszubekommen. Liebe, Ehre und Eifersucht sind stets in den Mittelpunkt gerückt. So werden Richard III. und Richmond Rivalen in der Liebe zur Prinzessin Elisabeth; Stanley, der sie ebenfalls liebt, verzichtet als treuer Freund zugunsten von Richmond, ebenso wie seine weibliche Parallelfigur Charlot, die ihrerseits Richmond liebt, aber aus Treue gegen Elisabeth den Schleier nimmt. Das war aus Shakespeares gigantischer Tragödie geworden! Chase hat in seinem Buche

gezeigt, daß er die Befähigung hat, das Thema auch historisch auszuschöp
Möge er uns bald mit diesem zweiten Teil beschenken.

Jena. **Wolfgang Keller.**

Ferner sind an die Redaktion folgende Schriften eingesandt wor
die, soweit es möglich ist, im nächsten Band besprochen werden sollen:

John H. Stotsenburg. An Impartial Study of the Shakespe Title. Louisville, Kentucky, John P. Morton & Co. 1904.

The Sonnets of Shakespeare. With an Introduction and Notes by C. Beeching [Athenæum Press Series] Boston, U. S. A., and Lon Ginn & Co. The Athenæum Press, 1904.

Shakespeare's Plays, edited, with notes, by William J. Rolfe. Illus ted. Vol. I—X. New York, Cincinnati, Chicago, American Book Comp

Theodor Erbe, Die Locrinesage und die Quellen des Pseudo-Sh speare'schen Locrine. [Studien zur engl. Philologie, herausg. von Morsbach XVI.] Halle, Max Niemeyer. 1904.

Gustavus Holzer. Shakespeare's Tempest in a Baconian Lig A New Theory. Heidelberg, Carl Winter. 1904.

Hans Frhr. von Bechtolsheim. Dreikönigsabend. Komödie 5 Akten. Würzburg, Stahel'sche Verlagsanstalt. O. J.

The Oxford Shakespeare. The Complete Works of William Sh speare. Edited, with a Glossary, by W. J. Craig. [The Florin Edi of English Poets.] Henry Frowde. London, Edinburgh, Glasgow, N York and Toronto. 1904. (Preis 2 s.)

1. Kunst und Moral. 2. Natur und Kunst. Fortsetzung von Ku und Moral. Briefwechsel zwischen William Shakespeare und Mad Gâches-Sarraute, Docteur en Médecine à Paris. Nach authentisc Quellen herausgegeben von H. B. Zürich, Cäsar Schmidt. 1903 und 1!

Zeitschriftenschau.

Mit Beiträgen von F. W. Moorman (Leeds).

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Die Towneleyspiele.

Mr. E. S. Hooper contributes an article to the *Athenæum* for August 27, 1904 (Nr. 4009) bearing upon the title *Processus Talentorum*, prefixed to the twenty-fourth play in the *Towneley Mysteries*. He points out that the play has no connection with the Parable of the Talents, but deals with the disposal of the seamless robe of Christ, and follows immediately after the Crucifixion play. He suggests as an emendation *Processus Tortorum* — Procession of the Torturers, and considers that the change from *Tortorum* to *Talentorum* was a copyist's error. In the *Athenæum* for Sept. 3, Mr. W. M. Geldart offers two other possible emendations — *Processus Talorum*, and *Processus Aleatorum*.

Über den Charakter Kains in den Towneleyspielen handelt ein Aufsatz von P. Hamelius im *Journal of Comparative Literature* I 4.

John Heywood.

Daß Heywoods Interludien sämtlich unter dem direkten Einfluß der französischen Farce entstanden sind, weist Karl Young (*Modern Philology* II 97 ff.) eingehend nach.

John Bale.

Zur «Comedy Concernynge Three Laws» macht W. Bang (*Engl. Stud.* XXXIV 105) auf einen wichtigen Auszug aus Bale's «An Expostulacion or complaynte agaynste the blasphemyes of a franticke papyst of Hamshyre» aufmerksam, der sich in Nichols' «Narrat. of the Days of the Reformation» (Camden Soc. Publ. 1859) S. 315 ff. findet:

In the weke afore Christmas last past, as he [der Priester] chaunced to be in the house of the forseyd gentylman of his own affinyte, where he might alwayes be bolde to do hys lewde feates, hys accustomed frensie came

sodenly upon him. In the heat wherof he most shamefuly revyled a servant of that house, calling hym heretyke and knave, because he had begonne to studie a parte in suche a comedie as myghtely rebuked the abomynacyons and fowle fylthie occupiengs of the bishopp of Rome. Moreover, he requyred hym in hys own stought maner to do a lewd massage, whych was to call the compiler of that comedie [Bale selbst] both heretike and knave, concludynge that it was a boke of most perniciouse heresie. That boke was imprynted about .vj. years ago, and hath bene abroad ever sens, to be both seane and judged of men what it contayneth. And thys is the name therof, «A Comedie concerning iii lawes, of Nature, Moyses, and Christ, etc.».

Hieraus bestätigt sich Schröers Annahme, der die Umarbeitung von «Three Laws» in das Jahr 1547 setzte.

Die Entstehungsgeschichte von Bales «King John»

bespricht W. Bang (*Engl. Stud.* XXXIV 110ff.) in einer Rezension der Ausgabe von Bales «Index of British and other Writers». Er kommt zu folgenden Aufstellungen: 1. 1538 «King John» vor Cranmer. 2. Erste Umarbeitung zur Krönung Eduards VI. (28. Febr. 1547). 3. Anfügung eines Epilogs für eine Aufführung vor Elisabeth.

Gascoignes «Jocasta».

Den alten Irrtum Wartons, der sich noch in den neuesten englischen Literaturgeschichten (z. B. Chambers, 1903, und Courthope, 1904) findet, daß nämlich Gascoignes «Jocasta» auf Euripides' «Phoenicierinnen» zurückgehe, bekämpft M. Förster (*Mod. Philology* II 147), indem er die Personenverzeichnisse und Anfänge des englischen und griechischen Dramas sowie der wirklichen italienischen Quelle, Lodovico Dolce's «Giocasta», einander gegenüberstellt.

«Locrine.»

Die Frage, ob Peele oder Greene als Verfasser von «Locrine» anzusehen sind, beantwortet W. S. Gaud (*Mod. Philology* I 409) damit, daß er das Drama Peele zuspricht. In Sprache und Ausdrucksweise, im Gebrauch der Bilder und im Versbau steht es den übrigen Dramen Peeles ebenso nahe, wie es sich von Greenes unterscheidet. Es zeigt ferner Peeles sittliche Strenge und tragischen Ernst im Gegensatz zu der leichteren Auffassung, die uns bei Greene begegnet. Doch auch die unleugbar schwache Charakteristik spricht für Peele, dem in diesem Punkte Greene weit überlegen war. Zum Schluß führt Gaud noch eine Reihe von Wort- und Gedankenparallelen zwischen «Locrine» und den anerkannten Dramen Peeles an.

«The Bugbears.»

Diese Komödie datiert W. Dibelius (*Arch. f. d. Stud. der neueren Spr. u. Lit.*, CXII 204) erheblich später, als bisher geschehen ist. Die «Bugbears» wurden von einer Kindertruppe aufgeführt; darauf deutet die Stelle des Schlusses (*Arch.* XCVIII 315): *we boyes ar glad, our payne is past;* und die Überschrift des Liedes *Giles peperel for Iphigenia* weist doch auf einen

Komponisten (auch Dichter?) Giles, der mit dieser Knabentruppe in Beziehung gestanden haben wird. (*Peperel* mit Dissimilation für *Pepperer* ist vielleicht Beiname des Vaters gewesen.) Von den verschiedenen Giles, die Collier erwähnt, dürfte Thomas Giles, der Maskenverleiher (I 197f.), nicht in Betracht kommen, eher Thomas Gyles, der 1585 (Fleay, *Hist. of Engl. Stage*, S. 56) die Erlaubnis erhält, Knaben in den St. Pauls-Chor einzustellen, und anscheinend noch 1590 und 1591 als Leiter dieser Truppe erwähnt wird (ebd. S. 81), am meisten aber der Komponist und Doktor der Musik Nathaniel Giles, unter dem 1591 die Knaben der Königlichen Kapelle spielen (Fleay, ebd.). Wenn der letztgenannte Giles mit den «Bugbears» zusammenzubringen ist, so dürfte er kaum vor 1585 das Stück mit Musikeinlagen versehen oder gedichtet haben, da er in diesem Jahre erst in Oxford den Grad eines Bakkalaureus erlangte. Das Stück wäre demnach mindestens zwanzig Jahre später anzusetzen, als es bisher geschehen ist. Vielleicht ist es für die Datierung auch nicht unerheblich, daß 1590 eine lateinische Komödie «Lelia» ebenso wie die «Bugbears» aus den «Ingannati» schöpfte. Die bisherige Datierung gab nur den terminus a quo 1561; eine Anspielung auf Nostradamus konnte doch um 1590 noch ebensogut verstanden werden als unmittelbar nach seinem Tode.

II. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Richard III.»

Mr. Ernest Rhys' study of «Richard III» (*Harper's Monthly Magazine*, Jan. 1904) shows a full acquaintance with recent Shakespearean scholarship. He is fully aware of the valuable researches of Professor Churchill in the direction of the Richard III saga and embodies some of these in his article. The play, he says, «is a young playwright's tragedy of a great ambition; the tragedy of an outrageous lust for power, housed in the dwarfed body but the imperious spirit of a prince who had the assurance and urgency and egregious truculence of a certain type of youth.»

«Der Kaufmann von Venedig.»

«Der Shylock Shakespeares ist der Vater des Lessing'schen weisen Nathan», führt Alfred Freiherr von Berger in einem Feuilleton der *Neuen Freien Presse* (No. 14249, 26. April 1904) aus. «Unter allen Personen des Stückes ist Shylock, außer dem feinen und klugen Weibe Porzia, der einzige wirklich gescheite, den Dingen auf den Grund sehende Mensch . . . Shylock, durch Christen zum äußersten getrieben, will in seinem Handeln die Praxis der Christen nachahmen, ja überbieten; Nathan verwirklicht die ethische Theorie der Christen und ‚tut es zuvor seinen Meistern'.» Dieser Gedanke, meint Berger, lasse den gemeinsamen Familienzug in dem milden Antlitz Nathans und der Fratze Shylocks sinnfällig hervortreten. Auf die Frage, ob Shakespeare selbst diese Auffassung billigen würde, antwortet er, daß nach seiner Empfindung Shylock die Schöpfung des tiefsten menschlichen Mitgefühls sei und keineswegs einer Antipathie gegen jüdisches Wesen . . . «Abscheu und Gelächter sollte der Jude erregen, gewiß. Aber das gibt uns kein Recht, den Dichter zum Gesinnungsgenossen der Solarios, Salerinos und Grazianos

zu machen, für die Shylock nur ein Gegenstand des Widerwillens und der Belustigung ist ..... Als Schauspieler einem sozial mißachteten Stande angehörend, befand Shakespeare sich in ähnlicher Lage wie die Juden und erfuhr am eigenen Leibe, wie Menschen zu Mute ist, die einen gelben Fleck an ihrem Gewande tragen müssen. Was er selbst dachte und empfand, das brauchte er nur wenig zu transponieren, um Shylock aus der Seele zu sprechen. Torheit, zu glauben, Shakespeare habe sich in seinem Innern nicht als etwas Höheres gefühlt als seine aristokratischen Gönner, die ihn je nach Laune herablassend, schimpflich und vielleicht auch freundschaftlich behandelten, und die dankbare Ehrfurcht, mit welcher er ihnen begegnete, mag mit Anwandlungen untermengt gewesen sein, die mit Shylocks Gelüsten, dem königlichen Kaufmann ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden, bedenkliche Ähnlichkeit hatten.»

«Die Zähmung der Widerspenstigen».

In einem längeren Aufsatz (*Athenæum* Nr. 3998, 11. Juni 1904) spricht Charlotte Carmichael Stopes die Vermutung aus, der Lord in der so viele Anspielungen auf Verhältnisse in Warwickshire enthaltenden Induction sei auf Sir Thomas Lucy gemünzt, nicht aber, wie gewöhnlich behauptet wird, der Justice Shallow. Sir Thomas' Gattin war nach dem Zeugnis ihres Schwiegersohnes Sir Edward Aston of Tixhall, «a veritable vixen», deren Grabschrift noch auf allerlei Anfeindungen, die sie «by the envious» erfahren hatte, Bezug nahm. Sie starb am 10. Februar 1595—96, so daß, sollte die Vermutung das richtige treffen, das Stück Shakespeares spätestens 1595 vollendet gewesen sein müßte.

«Hamlet.»

Die Textgeschichte des «Hamlet» ist im Jahre 1904 mehrfach behandelt worden. In einem Aufsatz über die Hamlet-Quartos (*Englische Studien* XXXIV 337ff.) spricht sich F. P. v. Westenholz für die Priorität der Quarto B aus. A ist nach seiner Meinung nicht der Raubdruck eines Theaterstenogramms, sondern ein mit dem «Rotstift» zugestutztes Bühnenmanuskript. Die Fassung ist berechnet auf die Bedürfnisse und den Verständnisgrad des Provinzpublikums. Darauf deutet auch die Bemerkung auf dem Titelblatt von A, wonach das Stück «*in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where*» aufgeführt worden sei. Viele Abweichungen von dem ursprünglichen Texte B lassen sich durch Vereinfachung des Schauspielerpersonals und der Requisiten erklären, auf die eine reisende Truppe Bedacht zu nehmen hatte.

Wie sich «Der bestrafte Brudermord» (D) zu den beiden Quartos A und B verhalte, untersucht Creizenach (*Modern Philology* II, 249) und verteidigt, besonders Tanger gegenüber, die Anschauungen, die er früher (in den Berichten der philol.-hist. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1887, 1 ff. und in seinem Buch über die Schauspiele der englischen Komödianten, 1889) entwickelt hatte. Er lehnt die Annahme eines Kyd'schen «Urhamlets» ab und weist Tangers Meinung, D beruhe im wesentlichen auf A, zurück. Nach ihm stammt D von einer Bühnenversion (Y) der Shake-

speare'schen Truppe her, die die charakteristischen Eigentümlichkeiten von A und B enthielt.

Wieder anders stellt sich Konrad Meier die Entstehungsgeschichte des «Hamlet» vor (*Dresdner Anzeiger,* Sonnt.-Beilage 13, 27. März 1904). Auch er schreibt den sogenannten Urhamlet nicht Kyd zu, sondern nimmt an, daß der «Hamlet» zu des Dichters frühesten Jugendwerken gehört. Die Anspielung in Greenes «Menaphon» (1589) bezieht er schon auf ein Shakespeare'sches Werk. Auf diese älteste Fassung geht D zurück, das in verschiedenen Zügen eine anfängerhafte Ungeschicklichkeit seines Verfassers verrät und durch eine merkwürdige Anspielung auf den Aufenthalt englischer Schauspieler am sächsischen Hofe gerade in die Zeit vor 1589 deutet. 1586 waren nämlich englische Komödianten an den sächsischen Hof gegangen. Daß aber D auf ein Shakespeare'sches Original zurückgehe, schließt Meier daraus, daß verschiedene Züge, die in den englischen Hamletfassungen nicht wiederkehren, in anderen Dramen des Dichters, z. B. «König Lear» auftauchen.

Diese Ausführungen Konrad Meiers finden sich in einer Artikelserie (Kleine Studien über einen großen Gegenstand; *Dresdner Anzeiger*, Sonnt.-Beilage Nr. 11—13, 15, 17—23), deren Schwerpunkt in einer ausführlichen Begründung seiner früher ausgesprochenen Ansichten liegt, deren schon im vorigen Jahrbuch, S. 327f. an dieser Stelle Erwähnung getan wurde. Die Tatsache, daß Shakespeare den Prinzen in Wittenberg studieren läßt, erscheint ihm von höchster Bedeutung für die Erklärung des Dramas Er weist unter zahlreichen Belegen nach, daß die Denk- und Redeweise Hamlets bis ins kleinste die klassischen, theologischen, dogmatischen und philosophischen Anschauungen wiederspiegelt, welche der Reformations-Universität ihre einzige Bedeutung gaben, ja, daß sogar Hamlet in seinem Charakter aufs engste verwandt ist mit dem Haupt der Wittenberger Schule, mit Philipp Melanchthon. Durch die Wittenberger Lehre wird Hamlet in seinem Tun und Lassen bestimmt, und hierdurch wird der tragische Ausgang des Dramas bedingt. «Nicht dem Helden als Person wird die Schuld am nahenden Verhängnis beigemessen, sondern der Bildung, die die Erkenntnis in Büchern sucht und das so geschulte Denken auf ein Gebiet überträgt, wo alles Gefühl nur Schall und Rauch ist.»

Mr. Theodore Watts-Dunton's «Critical Comment» of *Hamlet* in *Harper's Monthly Magazine* for May, 1904, opens with the contention that the division of the play into acts has not been rightly made, and that the third act should end with Hamlet's words —

Oh, from this time forth,
My thoughts be bloody, or be nothing worth! —

which now stand at the end of Act IV, Scene 4. The writer points out that the close of this scene brings with it a great pause in the action, occasioned by Hamlet's voyage to England. Turning, in the next place, to the inner meaning of the play, Mr. Watts-Dunton refuses to admit the significance of Goethe's famous criticism of *Hamlet* in *Wilhelm Meister*. Reminding his readers of what he said in his Introduction to his popular romance *Aylwin*, he once more places *Hamlet* side by side with *Macbeth*, and finds that the «heart-thought of *Hamlet* is the struggle between

the ratiocinative side of man's mind and the suggestions of the a cestral blood coursing in his veins — the suggestion, I mean, of t millions of voices that sometimes echo and murmur or sometimes bello through half a million years, from the European halls and castles of t dark ages, and further back still, from the huts of wandering tribes, fro the remote days of palœolithic man». The reader will possibly wish to knc what exactly all this means, but for this, apparently, he must wait un Mr. Watts-Dunton contributes his *Macbeth* to the same series of «critic comments» in *Harper's Magazine*. In bringing *Hamlet* and *Macbeth* in relation with one another, the writer even goes so far as to suppose t compilation by Shakespeare of what he calls «a sort of *Hamlet* note-boc full of *Hamlet* thoughts, of which 'To be or not to be' may perhaps be tak as the type». The contents of this *Hamlet* note-book were, of cour crammed into *Hamlet*, but inasmuch as that play could not contain them some found a resting-place elsewhere. In *Macbeth*, writes Mr. Watts-Dunt «Shakespeare's borrowings from the *Hamlet* note-book are most in evidenc

Über Beziehungen zwischen «Hamlet» und «Macbeth» handelt auch Aufsatz von Charlotte Carmichael Stopes im *Athenæum* Nr. 3995 v 21. Mai 1904.

Das Jubiläumsjahr 1903/4 gab noch Veranlassung zur Veröffentlichu längerer Zeitungsaufsätze (z. B. in der *Frankfurter Ztg.*, 21. April 1904: «I Entstehung des 'Hamlet'» von Ernst Traumann; im *Hannov. Couri* 22. und 23. April 1904: Hamlet, Prinz von Dänemark, eine Charakterstu von Bruno Wagner), in denen aber neue Gesichtspunkte nicht eröff werden.

Von Studien über einzelne Charaktere des Dramas seien die folgenc erwähnt:

An article entitled «Ophelia: a New Theory of her Character», con buted to the November number of the *Gentleman's Magazine* by Consta Barnicoat is a criticism of the bold theory originally formulated Tieck, and recently set forth again by Dr. Creighton in his «Shakespea Story of his Life» in the following deliberate fashion: «Avert our eyes we may, there is no doubt about the fact: Ophelia had a mishap: she b a child, and Hamlet was not the father of it.» The theory is astound enough, but the arguments brought forward in favour of it are no less stounding, and exhibit, in startling fashion, the case with which a poet's wo can be wrested from their true meaning in order to support the wild theory. Hamlet's inaction, Ophelia's madness, the familiar word «Get t to a nunnery, go», and the priest's hesitation in giving Ophelia christ burial, are, we are told, all based upon the fact that Ophelia had been chaste! In Dr. Creighton's opinion Ophelia thus becomes the central fig of the tragedy, around whom everybody and everything else revol Most of this theorising is Dr. Creighton's, but the writer of the article, wl endeavouring to preserve an open mind, has clearly become a convert to theory. «Much», she concludes, «might be urged against this theory Ophelia; there is still more, it seems to me, to be said in its favour».

Mit dem Höflingspaar Rosenkranz und Güldenstern hat sich Osc Wilde in seinen Aufzeichnungen aus dem Zuchthaus zu Reading («De P

fundis*) beschäftigt, die im Februarheft (1905) der *Neuen Rundschau* veröffentlicht worden sind. Er schreibt:

«Von künstlerischem Gesichtspunkt aus kenne ich in der gesamten dramatischen Literatur nichts Unvergleichlicheres, in der Feinheit der Beobachtung Anregenderes als die Art, wie Shakespeare Rosenkranz und Güldenstern zeichnet. Sie sind Hamlets Universitätsfreunde, sind seine Gefährten gewesen. Sie bringen Erinnerungen an frohe Tage mit. In dem Augenblick, da sie Hamlet begegnen, taumelt er unter der Last der Bürde, die für einen Menschen seiner Gemütsart unerträglich ist. Der Tote ist gewaffnet aus dem Grabe auferstanden, um ihm eine Mission aufzuerlegen, die zu groß und gleichzeitig zu niedrig für ihn ist. Er ist ein Träumer und soll handeln. Er hat die Veranlagung eines Dichters, und man verlangt von ihm, er solle ringen mit der gewöhnlichen Verknüpfung von Ursache und Wirkung, mit dem Leben in seiner praktischen Gestalt, wovon er nichts weiß, nicht mit dem Leben in seinem idealen Wesen, wovon er viel weiß. Er hat keine Ahnung, was er tun soll, und sein Wahnsinn besteht darin, daß er Wahnsinn heuchelt. Brutus legt die Schwermut wie einen Mantel an, um das Schwert seiner Absicht, den Dolch seines Willens darunter zu verbergen; aber Hamlet benutzt die Tollheit lediglich als Maske für seine Schwäche. Im Grimassenschneiden und Witzereißen erblickt er eine Gelegenheit zum Aufschub. Er spielt beständig mit der Tat, wie ein Künstler mit einer Theorie spielt. Er macht sich zum Späher seiner eigentümlichen Handlungen und lauscht seinen eigenen Worten, wiewohl er weiß, es sind nur 'Worte, Worte, Worte'. Statt einen Versuch zu wagen, der Held seiner eignen Geschichte zu werden, bemüht er sich, der Zuschauer seiner eignen Tragödie zu sein. Er glaubt an nichts, sich selbst mitgerechnet, und doch nützt ihm sein Zweifeln nicht, da es nicht dem Skeptizismus, sondern einem zwiespältigen Willen entspringt. Von alledem begreifen Güldenstern und Rosenkranz nichts. Sie verbergen sich und schmunzeln und lächeln, und was der eine sagt, echot der andre mit widerlichem Tonfall. Als Hamlet schließlich mit Hilfe des Spiels im Spiele und der Marionetten in ihrer Gaukelei den König in der 'Schlinge seines Gewissens' fängt und den Unhold in seiner Angst vom Throne jagt, da sehen Güldenstern und Rosenkranz in seinem Betragen höchstens eine ziemlich peinliche Verletzung der Hofetikette. So weit ist es ihnen nur gegeben, 'das Schauspiel des Lebens mit eignen Empfindungen zu betrachten'. Sie sind seinem Geheimnis auf der Spur und wissen nichts davon. Und es hätte auch keinen Zweck, sie einzuweihn. Sie sind die kleinen Becher, die so viel fassen und nicht mehr. Gegen Ende wird angedeutet, daß sie bei einem Bubenstück in die Falle gingen und einen gewaltsamen, plötzlichen Tod gefunden haben oder doch finden werden. Aber ein tragisches Ende solcher Art, wenn Hamlets Humor es auch einigermaßen mit komödienhafter Überraschung und Gerechtigkeit verbrämt, kommt Burschen ihres Schlags wirklich nicht zu. Sie sterben niemals. Horatio, der, um Hamlet und seine Sache den Unbefriedigten zu erklären,

'sich noch verbannet von der Seligkeit
und in der herben Welt mit Mühe atmet'

— Horatio stirbt, wenn auch nicht vor den Zuhörern, und hinterläßt keinen Bruder. Güldenstern und Rosenkranz jedoch sind unsterblich wie Angelo

und Tartüff und sollten mit ihnen in einer Reihe stehen. Sie sind der Beitrag des modernen Lebens zur antiken Freundschaftsidee. Wer künftig ein neues Buch 'De amicitia' schreibt, muß ihnen eine Nische anweisen und sie in ciceronianischer Prosa preisen. Sie sind stehende Typen für alle Zeiten. Sie schelten, das hieße es an der richtigen Würdigung fehlen lassen. Sie begreifen einfach nicht, was über ihren Horizont geht. Das ist das Ganze. Seelengröße ist nicht ansteckend. Erhabne Gedanken und erhabne Gefühle stehn eben von Haus aus allein da.»

Zur Textkritik.

Die Schlegel'sche Übersetzung von «Something is rotten in the state of Denmark» wird von Dr. Branscheid in der *Zeitschr. des Allg. deutschen Sprachvereins* 1904, Nr. 7/8, S. 214 beanstandet. Das Wort «state» in der Bedeutung «Staat» sei zu Shakespeares Zeit, wenn überhaupt, nur im Plural verwandt worden, und Shakespeare habe es geliebt, Fürsten einfach durch den Namen ihres Landes zu bezeichnen: «France» ist der König von Frankreich, so sei «Denmark» Hamlet. Die Stelle sei also zwanglos: «etwas ist angefault (krank) im [Geistes-]Zustande Hamlets» zu übersetzen und füge sich so viel besser in den Zusammenhang ein. [«Denmark» könnte aber nur Claudius bezeichnen, somit ist diese Erklärung nicht möglich.] (Vgl. dazu: *Allg. Zeitung*, Beilage, 1904 Nr. 151, 152 und 161; R. Sprenger im *Archiv f. n. Spr.* CXIII 152.)

«König Lear.»

Die von Antoine in Paris veranstaltete Aufführung des «König Lear» gab Maurice Maeterlinck den Anlaß, die Pariser auf die Bedeutung des Dramas hinzuweisen (*Figaro*, 29. November 1904; deutsch: *Berliner Tageblatt*, Zeitgeist Nr. 6, 6. Febr. 1905, englisch: *Fortnightly Rev.*, Febr. 1905). Er tut es, indem er besonders hervorhebt, worin sich das Stück von andern großen dramatischen Werken Shakespeares und der Weltliteratur unterscheidet.

«*Prométhée*, *l'Orestie*, *Œdipe roi*, ce sont des arbres merveilleux mais isolés, au lieu que *le Roi Lear*, c'est une forêt merveilleuse. Convenons que le poème de Shakspeare est moins net, moins visiblement harmonieux, moins pur de lignes, moins parfait, au sens assez conventionnel de ce mot, accordons qu'il a des défauts aussi énormes que ses qualités, — il n'en reste pas moins qu'il l'emporte sur tous les autres par le nombre, l'acuité, la densité, l'étrangeté, la mobilité, la prodigieuse masse des beautés tragiques qu'il renferme . . . .

Hamlet, *Macbeth*, *Prométhée*, *l'Orestie*, *Œdipe* appartiennent à une classe de poèmes plus augustes que les autres parcequ'ils se déroulent sur une sorte de montagne sacrée entourée d'un certain mystère . . . . Or, si l'on examine de quoi est formée cette montagne, on se rend compte que les éléments qui la composent sont empruntés à un surnaturel variable et arbitraire; c'est de 'l'au-delà' sous une espèce et une apparence contestables, religieuses ou superstitieuses, par conséquent transitoires et locales. Mais — et c'est ce qui lui fait une place à part parmi les quatre ou cinq grands poèmes dramatiques de la terre — dans *le Roi Lear* il n'y a pas de surnaturel proprement dit. Les dieux, les habitants des grands mondes imaginaires ne se mêlent pas à l'action, la Fatalité même y est tout intérieure, elle n'est que de la passion affolée; et cependant l'immense drame développe ses cinq actes

sur une cime aussi haute, aussi surchargée de prestiges, de poésie et d'inquiétudes insolites que si toutes les forces traditionelles des cieux et de l'enfer avaient rivalisé d'ardeur pour en surélever les pics. L'absurdité de l'anecdote primitive (presque tous les grands chefs-d'œuvre, devant représenter des actions types forcément outrées, exclusives et excessives, sont fondés sur une anecdote plus ou moins absurde) disparaît dans la grandiose magnificence de l'altitude où elle évolue. Etudiez de près la structure de cette cime: elle est uniquement formée d'énormes stratifications humaines, de gigantesques blocs de passion, de raison, de sentiments généraux et presque familiers, bouleversés, accumulés, superposés par une tempête formidable, mais profondément propre á ce qu'il y a de plus humain dans la nature humaine. C'est pourquoi *le Roi Lear* demeure la plus jeune des grandes œuvres tragiques, la seule où le temps n'ait rien flétri.»

Zum Schluß kommt Maeterlinck auf die lyrische Schönheit der Sprache im «Lear» und in eigentümlicher Verbindung damit auf das Wahnsinnsproblem bei Shakespeare zu sprechen:

«La plus jeune, la plus inaltérable des tragédies est aussi le poème dramatique le plus organiquement lyrique qui ait jamais été réalisé; le seul au monde où la magnificence du langage ne nuise pas une seule fois à la vraisemblance, au naturel du dialogue. Aucun poète n'ignore qu'il est presque impossible d'allier, au théâtre, la beauté des images au naturel de l'expression . . . . Le poète a donc à choisir: il sera lyrique ou simplement éloquent, mais irréel (et c'est l'erreur de notre tragédie classique, du théâtre de Victor Hugo et de tous les romantiques français et allemands, quelques scènes de Gœthe exceptées), ou bien il sera naturel mais sec, prosaïque et plat. Shakspeare n'a pas échappé aux dangers de ce choix. Dans *Roméo et Juliette*, par exemple, et dans la plupart de ses pièces historiques, il verse dans la rhétorique, sacrifie sans cesse à la splendeur, à l'abondance des métaphores la précision et la banalité impérieusement nécessaires des tirades et des répliques.

Par contre, dans ses grands chefs-d'oeuvre il ne se trompe point; mais la manière même dont il surmonte la difficulté dévoile toute la gravité du problème. Il n'y arrive qu'à l'aide d'une sorte de subterfuge auquel il a toujours recours. Comme il semble acquis qu'un héros qui exprime sa vie intérieure dans toute sa magnificence ne peut demeurer vraisemblable et humain sur la scène qu'à la condition qu'il soit représenté comme fou dans la vie réelle (car il est entendu que les fous seuls y expriment cette vie cachée), Shakspeare ébranle systématiquement la raison de ses protagonistes, et ouvre ainsi la digue qui retenait captif l'énorme flot lyrique. Dès lors il parle librement par leur bouche, et la beauté envahit le théâtre sans craindre qu'on lui dise qu'elle n'est pas à sa place. Dès lors aussi, le lyrisme de ses grandes œuvres est plus ou moins haut, plus ou moins vaste, à proportion de la folie du héros central. Ainsi, il est intermittent et contenu dans *Othello* et dans *Macbeth*, parce que les hallucinations du thane de Cawdor et les fureurs du More de Venise ne sont que des crises passionnelles; il est lent et pensif dans *Hamlet*, parce que la folie du prince d'Elseneur est engourdie et méditative; mais nulle part comme dans *le Roi Lear* il ne déborde, torrentiel, ininterrompu et irrésistible, entrechoquant en d'immenses et miraculeuses images l'océan, les forêts, les tempêtes et les étoiles, parce que la magnifique dé-

mence du vieux monarque dépossédé et désespéré s'étend de la premièr la dernière scène.»

III. Shakespeares Sonette.

R. F. Towndrow in a note to the *Athenæum* for July 23, 1904, contei that when Shakespeare speaks of «canker-blooms» in Sonnet LIV, and «canker» in 1. Henry IV (Act I, Sc. 3), he has not the flower of the dog-r in mind, as has usually been thought, but is referring to the «crimson a green gall, or bedeguar» which frequently appears on rose-trees.

In the *Athenæum* for August 13, Mr. Towndrow's contention is chall ged by Sir George Birdwood, who asserts that the canker is the dog-rc

IV. Zur Bibliographie.

Ein Pflichtexemplar der Ersten Folio,

nämlich dasjenige. welches die Londoner Buchhändlergilde, nach einem V trage mit Sir Thomas Bodley aus dem Jahre 1611, an die Oxforder Bodlei zu liefern hatte, ist neuerdings, fern von Oxford, im Besitz der Fam Turbutt in Ogston Hall in Derbyshire aufgefunden worden (*Athenæ* Nr. 4035, vom 25. Febr. 1905). Es ist wahrscheinlich, daß, als die Dri Folio von 1664 der Bibliothek einverleibt wurde, die alte als Dublette v kauft worden ist. Der besondere Wert dieses Exemplares besteht darin, (es bis wenigstens vierzig Jahre nach seiner Entstehung nicht in Privatbe kam, daß es eins der ersten Exemplare war und daß es offenbar in un bundenem Zustande an die Bibliothek geliefert wurde. Der Einband stam von dem Oxforder Buchbinder William Wildgoose, dem die Bogen 17. Februar 1623—24 zum Binden übergeben wurden. Aus dem Vergle des Einbandes mit anderen Büchern der Bibliothek, die am selben Dat dem Buchbinder übergeben wurden, hat sich die Identität des Bandes u zweifelhaft feststellen lassen. Das *Athenæum* fügt seinen Mitteilungen e genauere Beschreibung hinzu, wobei das Chatsworth-Exemplar zum V gleich herangezogen wird. Die meisten Spuren des Gebrauches zeig «Romeo und Julia» und «Julius Caesar», die geringsten die Historien.

Die Orthographie der Ersten Folio

im Vergleich zur heutigen Schreibung untersucht W. Franz (*Die neue Sprachen* XII 129 ff.) und stellt die charakteristischsten Unterschiede in Abschnitten zusammen. «Der große Vorzug der heutigen Schreibung li vor allem darin, daß im allgemeinen das Wort nur eine Form hat, währ es früher besonders durch die schwankende Schreibung des Wortauslau durch die verschiedenen Mittel, die Länge des Tonvokals zu bezeichn vielfach in zwei- und mehrfacher Gestalt auftritt.» Besonders wird n hervorgehoben, daß die Schreibung häufig von dem äußerlichen Mom des Zeilenraumes abhing.

William Burtons Übersetzung (1597) der «Erotica» des Achilles Tatius

ist vor Kurzem aufgefunden worden. Von der Existenz dieses Buches wu man bisher nur durch die Stationers' Registers (Arber III 81, 5. April 15

William Burton ist der ältere Bruder des Verfassers der «Anatomy of Melancholy». Die nicht ganz vollständige Tatius-Übersetzung fand sich in der Bibliothek eines Mr. A. T. Porter, der sie 1870 aus den Trümmern einer alten Bibliothek, die aus der Gegend bei Winchester stammte, erworben hatte (*The Times*, Weekly Edit. vom 10. Febr. 1905).

V. Zur altenglischen Bühne.

Shakespeares Bühnenanweisungen.

In einem Artikel über «die unkritische Behandlung dramaturgischer Angaben und Anordnungen in den Shakespeare-Ausgaben und die Beirrung der Erkenntnisse in bezug auf die archaische Gestaltungsweise der altenglischen Dramatik» (*Engl. Studien* XXXIV 1 ff.) führt R. Koppel (Dresden) aus, daß die modernen Ausgaben altenglischer Dramen zwar kritisch in bezug auf den Text der vom Dichter geschriebenen dramatischen Reden, noch nicht aber in bezug auf Bühnenanweisungen usw. sind. So sei der Brauch, jeder Szene eine Ortsangabe vorauszusenden, unkritisch. Moderne Anschauungen haben hier den Blick getrübt. Für jede Szene einen bestimmten Schauplatz anzunehmen, sei eine moderne, nicht aber eine altenglische Forderung. Bei Shakespeare sind viele Szenen völlig ohne die Vorstellung oder Voraussetzung eines bestimmten Schauplatzes, und, wenn eine solche einmal vorhanden ist, so kann sie im Laufe des Auftrittes fallen gelassen, ja sogar gewechselt werden. Koppel führt aus «Heinrich VI.», «Othello», den «Lustigen Weibern» usw. und auch aus Marlowe'schen Dramen hierfür Beweise an. Den Irrtum der modernen Herausgeber führt Koppel darauf zurück, daß sie die vorhandenen Bühnenangaben oft zu wörtlich nahmen, auch dort, wo der Inhalt solcher Angaben «zweifellos» vom Dichter nur gedacht oder von fremder Hand interpoliert sei. — Daß die Bühnenanweisungen ihrem Wortlaut nach einer kritischen Untersuchung bedürfen, ist richtig; ebenso. daß die modernen Ausgaben sich in dieser Beziehung vielfach noch nicht die wissenschaftlichen Erkenntnisse der letzten Jahre haben zu nutze machen können. Koppels Ausführungen über die Lokalität der Szenen usw. sind aber zum Teil nicht neu, und die beigebrachten Beispiele lassen bisweilen andere Deutungen zu. Die Rolle, die der Zwischenvorhang gespielt hat, ist nicht in Betracht gezogen.

VI. Shakespeares Leben, Persönlichkeit und Kunst.

Shakespeare-Anekdoten.

Neuerdings sind in Aufzeichnungen, die der Archidiakonus von Rochester Plume, der Gründer eines Lehrstuhles für Astronomie an der Universität Cambridge, während der Jahre 1657—1663 gemacht hat, einige Anekdoten über Shakespeare und Ben Jonson gefunden worden. Nicht alle sind neu; aber einige bringen bisher nicht bekannte Züge, eine z. B. über das Aussehen von Shakespeares Vater, und dessen Meinung von seinem großen Sohne. Sie lautet (nach der *Westminster Gazette*, 31. Okt. 1904):

He (Shakspere) was a glover's son. Sir John Nennes saw once his old father in his shop — a merry-cheekt old man, that said, «Will was a good honest fellow, but he darent have crackt a jesst with him att any time».

Die anderen Shakespeare betreffenden Notizen sind folgende:

Ben Jonson's Epitaph.

«Here lies Ben Jonson — who was once one.»

This he made of himself. Shakspere took the pen from him and made this:

«Here lies Benjamin — with short hair upon his chin —
Who, while he lived, was a slow thing — and now he's dead is nothing.»

One told Ben Jonson, Shakespeare never studied for anything he wrott. B. J. said, «The more to blame he». (Sh. al)so said, «Cesar never punishes any but for a just cause», and another time makes a shipwrek in Bohemia. So Tom Goff brings in Eteocles and Polynius discoursing of of our Richard 2d. [? in «Orestes», 1633].

Shakespeares Wohnungen in London.

Professor J. W. Hales contributes to the *Athenæum*, for March 26, 19[illegible] (Nr. 3987), a valuable note on *Shakespeare's London Residences*. The note which is based on discoveries made by Messrs. Giuseppi, R. E. G. Ki[illegible] and E. F. Kirk, corroborates Malone's statements as to Shakespeare's residence on Bankside, and throws new light upon the discovery made by Joseph Hunter in 1845, that Shakespeare was assessed 13s. 4d. for property in the parish of St. Helen's, Bishopgate, in the year 1598. Joseph Hunter's statement was based on an entry in a Subsidy Roll for Oktober 1598. The researches of Messrs. Hales and Giuseppi have now brought to light a further assessment for 5 s. made upon Shakespeare for property valued at £ 5 in the same parish of Helen's in the year 1596. They also discovered that this assessment, like the later one of 13s. 4d., was not paid by Shakespeare. The reason for the non-payment is furnished by an entry in the Pipe Roll, 41 Eliz., membrane «Residuum Sussex», which reads as follows: «William Shakespeare in the parish of St. Helen, 13/4 of the whole subsidy aforesaid, granted in the said 39th year». Over against this in the margin are the words «Episcopo Wintonensi», in a cursive contemporary hand. Messrs. Giuseppi and Hales offer the following interpretation of these various entries. William Shakespeare, whom they identify with the dramatist, had ceased to reside in the parish of St. Helen's, Bishopsgate, after the year 1596, and had taken up residence in the Liberty of the Bishop of Winchester, where the sheriff's writ could not reach him. The Liberty of the Bishop of Winchester was the Liberty of the Clink, on Bankside, so that Malone's statement that Shakespeare lived in Southwark, near the Bear Garden, in 1596, receives full verification from the newly discovered entry in the Pipe Roll.

Anne Hathaway.

Mrs. C. C. Stopes contributes to the *Athenæum* for Dezember 31. (Nr. 4027) an article entitled *Anne Hathaway's Kindred*. The article is a reply to the [illegible] by the late Mr. Elton in his recently published *Shak-*

speare, his Family and Friends, that Shakespeare's marriage to Anne Hathaway of Shottery rests on no sound basis, inasmuch as Richard Hathaway's daughter was called Agnes and not Anne. Professor Skeat, Mr. G. Stronach and others have clearly shown in *Notes and Queries*, Series 10, II, pp. 389 and 428, that the names Agnes and Anne were interchangeable in the sixteenth century, and now Mrs. Stopes has examined the Stratford records, and «reckoned out all of the names of Anne or Agnes Hathaway born, married or buried in the parish during the period from 1558 to 1640». The result of her investigation is that while she finds an Agnes Hathaway among the baptisms, there is no Agnes in the list of marriages and burials, «but there is an Anne too many». Mrs. Stopes also points out that the Anne Hathaway of Weston-super-Avon, whom Mr. Elton identifies as Shakespeare's wife, could not be entered in the marriage bond as «of Stratford», but that these words would be correct if applied to a person living at Shottery.

Angebliche Shakespeare-Autographen.

Drei Bücher sind im Laufe des letzten Jahres auf den Markt gekommen die Eintragungen von Shakespeares Hand enthalten sollen. Im April 1904 wurde bei Sotheby ein Exemplar von William Rastalls «Collection in English of the Statutes now in force from Magna Charta to XXXV. Q. Eliz.», gedruckt bei T. Wright und B. Norton 1598, verkauft, das auf der fünften Seite seines Inhaltsverzeichnisses am Rande den Namenszug «Wm. Shakespeare» trägt. Vergleichungen mit den authentischen Unterschriften Shakespeares sollen die Möglichkeit der Echtheit erwiesen haben. Das Buch wurde für £ 80 verkauft. — Mehr Aufsehen erregte die Nachricht, daß Shakespeares Bibel mit zwei Signaturen des Dichters gefunden sei. Sie stammte aus der Bibliothek eines Mr. Sharp Ogden in Manchester. Es handelt sich um ein unvollständiges Exemplar aus dem Verlag von R. Barker (1613). Die eine Unterschrift befindet sich auf der Rückseite des Titelblattes zum Neuen Testament und lautet: «William Shakespeare 1614»; während die andere «Willm. Shakspere, off S. O. A. (Stratford on Avon) his Bible, 1613» auf den Rückdeckel der Bibel geschrieben ist. Die Bibel ging bei der Versteigerung im November 1904 für £ 200 nach Amerika. — Nicht nur die Unterschrift des Dichters, sondern eine längere, unterzeichnete Bemerkung soll sich in einem Buche befinden, das der Graf von Southampton Shakespeare geschenkt haben soll. Die *Times* vom 4. März 1905 teilt darüber mit:

«Carion (John), Thre Bokes of Cronicles gathreed wyth great diligence of the beste Authours that have written in Hebrue, Greke, or Latine, whereunto is added an Appendix . . . to thys year 1550, gathered by John Funcke of Nurenborough, black letter, woodcut initials, last leaf of table defective and mended, stained, green morocco sm. 4to. Gwalter Lynne, 1550.

The title bears the signatures Wm. Shakespeare and Southampton; the reverse of title a note indicating that the book was presented to Wm. Shakespeare by the Earl of Southampton. Another note signed W.S. is on reverse of fol. lxxxiii.; on a blank leaf before the Table is a long note signed Wm. Shakespeare.»

Der Besitzer des Buches war bisher ein Mr. John Scott in Ayrshire, in dessen Sammlung sich auch eine erste Folio befindet.

Shakespeares Reisen.

In einer Besprechung von Rich. Garnetts und Edmund Gosses «English Literature, an Illustrated Record» erwähnt Koeppel (*Engl. Studien* XXXIV 279f.) die Garnett'sche Hypothese über Reisen des jugendlichen Shakespeare. Garnett hat die Meinung geäußert, Shakespeare habe sich im Dezember 1585 der von dem Grafen Leicester geführten Expedition, die den Holländern in ihrem Kampfe gegen Spanien beistehen sollte, angeschlossen, und zwar entweder als Mitglied der Leicester begleitenden Schauspielertruppe oder in irgend einer anderen Eigenschaft. An diese Expedition auf dem Kontinent könnte sich dann eine Reise nach Dänemark und wohl auch ein Abstecher nach Venedig angeschlossen haben. Dem kann Koeppel nicht beipflichten; er vermißt für diese an sich ja nicht unmöglichen Annahmen die sichere Grundlage. Namentlich ein argumentum ex silentio, das völlige Schweigen Shakespeares über Reiseeindrücke in seinen selbstbiographischen Sonetten, ist ihm maßgebend.

Shakespeares Belesenheit.

In *Notes and Queries*, Series 10 I. 465 (June 11), and II. 464 (Dec. 10), Mr. W. L. Rushton adduces further evidence of Shakespeare's indebtedness to Puttenham's *Arte of English Poesie*, the plays in which traces of indebtedness are recorded being *Richard II* (III. 1.), *Henry V* (IV. 1.), *Hamlet* (I. 1. and V. 11.). (For Mr. Rushton's earlier contributions to *Notes and Queries* on this topic, see Jahrbuch, Vol. XL, p. 337.)

Shakespeares letzte Schaffensperiode.

To the August number of the *Indepedent Review* Mr. G. L. Strachey contributes an article entitled *Shakespeare's Final Period*, in which he combats the generally accepted impression that the plays of that period — *Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest* — reveal a mood of tranquil serenity on the part of their creator. Declaring that too much attention has been paid to such characters as Perdita, Imogen, Prospero and Miranda, Mr. Strachey brings into relief the «villains» of these plays — Jachimo, Cloten and Caliban — and detects in their speeches a mood of bitterness and truculence which is out of keeping with the prevailing tradition of Shakespeare's serene self-possession. The writer also professes to discover in these plays — especially in the speeches of Prospero — a strain of rhetoric and artificiality, and offers the following diagnosis of Shakespeare's temper at the time when the plays were written: «Half enchanted by visions of beauty and loveliness, and half-bored to death; on the one side inspired by a soaring fancy to the singing of ethereal songs, and on the other urged by a general disgust to burst occasionally through his torpor into bitter and violent speech.» It will be seen that the writer has the courage of his opinions, but the essay is not convincing.

Shakespeare und Aeschylus.

To the *Nineteenth Century* (April, 1904), the Rev. R. S. de Courcy Laffan contributes a deeply suggestive article, entitled *Æschylus and*

Shakespeare, in which he points out some of the salient points at which the two great dramatists converge towards one another. The writer directs our attention first of all to the points of correspondence in the periods at which they wrote. Both, he says, lived at a time when «national feeling had been raised to its highest power by a struggle in which the national existence was at stake», at a time, too, when democracy was advancing, and at a time when old moral and religious conceptions were passing away. He then proceeds to consider, in the light of such plays as the *Oresteia* on one side, and *Hamlet*, *Lear* and *Macbeth* on the other, the attitude of the two poets towards that relentless power of Fate which governs the issues of life. But in insisting on the points at which Æschylus and Shakespeare are in agreement in their interpretation of Fate, he does not sufficiently emphasize the many points of divergence; nor does he indicate how frequently in his tragedies Shakespeare represents destiny as fashioned by character. Another point of agreement which Mr. Laffan notices, and which has often escaped observation, is in respect of the way in which the tragedies end. Shakespeare's tragedies end, we are told, «not with the crash of catastrophe, but, even in *Hamlet* and *Macbeth*, with a slight continuation of the action which links the eddying of the play to the vast flow of the river of continuous life»; and the same is true of Æschylus and the other Greek tragedians.

Zur Shakespeare-Ästhetik.

Shakespeare's Tragic Sense is the title of an article contributed to the August number of the *National Review* by Mr. W. L. Courtney, the well-known editor of the *Fortnigthly Review*. A footnote informs the reader that the article was originally given as a lecture to Mr. Beerbohm Tree's newly formed Dramatic School. After indicating how in each of Shakespeare's tragedies we are presented with a picture of the individual will at war with elemental law, he proceeds to examine the nature of Shakespeare's conception of Nemesis or destiny, and to compare it with that of Greek tragedians. A detailed study of the plots of *Oedipus Rex* and *Macbeth* follows, and Mr. Courtney shows in lucid fashion that whereas in Sophocles' play Nemesis is «an external, arbitrary fate, against which the individual struggles in vain», in Shakespeare's *Macbeth* it is «internal, carried within a man or woman's soul or conscience».

Dr. A. C. Bradley, the Professor of Poetry at Oxford, contributes to the July number of the *Hibbert Journal* an article on «Hegel's Theory of Tragedy» in which, after a luminous exposition of the chief dramatic theories contained in the *Aesthetik*, he endeavours to amend or supplement these in accordance with the light thrown upon dramatic theory by the tragedies of Shakespeare. He finds, for instance, that Hegel's insistence on that feeling of complete reconciliation which the spectator should experience at the close of a tragedy leaves out of account, first of all, the sense of pain which the end of most tragedies brings with it, and, secondly, the opposite feeling of exultation which mingles with the pain. Referring to the close of *Hamlet*, *Othello*, and *King Lear*, he says: «A rush of passionate admiration, and a glory in the greatness of the soul, mingle with our grief; and the coming

of death, so far from destroying these feelings, appears to leave them untouched, or even to be entirely in harmony with them. If in such dramas we are able to feel that the ultimate power is no mere fate, but a spiritual power, then we also feel that the hero was never so near to this power as in the moment when it required his life». Professor Bradley also finds that Hegel has underrated the part played by moral evil, as opposed to defects of character, in the evolution of a tragic plot. But Professor Bradley's main contention with Hegel — for whose dramatic theories he shows throughout the highest respect — is in regard to the limitation of tragedy to themes involving the conflict of purely ethical or other universal powers, such, for instance, as the conflict of family and state. In opposition to this, he maintains that *any* spiritual conflict involving spiritual waste is tragic, and proceeds to examine *Macbeth* in support of the faith that is his. In *Macbeth* the conflict is not that between two ethical powers or universal ends, but lies in opposing personalities. Nor is the conflict simply that between good and evil, for there is much good mixed up with the more evil in Macbeth's nature, and therefore good on both sides. The tragic effect of *Macbeth*, Professor Bradley points out with fine penetration, is based upon «our feeling that the elements in Macbeth's nature are so inextricably blended that the good in him, that which we admire, instead of simply opposing the evil, reinforces it».

VII. Shakespeares Zeitgenossen.

Edmund Spenser.

Folgende Dokumente, die auf Spensers Aufenthalt und militärische Tätigkeit in Irland ein Licht werfen, werden in den *Modern Language Notes* XIX, Nr. 8, S. 237f. veröffentlicht:

1582, Aug. 24. «Lease (under commission 15 July XXII) to Edmund Spenser Gent, of the site of the house of friars called New Abbey, Co. Kildare, with appurtenances; also an old waste tower adjoining, and its appurtenances in the Queen's disposition by the rebellion of James Eustace. To hold for 21 years. Rent £ 3 (Provided he shall not alien to any except they be English both by father or mother, or born in the Pale: and shall not charge coyne or livery. Fine £ 20).»

1583, May 12, XXV. «Commission to Henry Cowley Knt.» — and 26 others among them, Edmund Spenser of «New Abay», «to be commissioners of musters in Co. of Kildare, its crosses and marches; to summon all the subjects of each barony, and them so mustered to assess in warlike apparel, arms, horses, horsemen and footmen, according to the quantity of their lands and goods, according to the ancient customs and laws of the Kingdom and the instructions of the lord justices».

Rückschlüsse auf persönliche Beziehungen Spensers gestatten einige Grabtafeln in der Bartholomaeuskirche zu Smithfield, dem Geburtsort des Dichters, wie G. Glasenapp im *Archiv f. n. Spr. u. L.* CXII 392ff. mitteilt. Es finden sich auf ihnen die Namen Scudamore und Tewbold, von denen der erste auch in der «Feenkönigin» (III, 11 und IV, 1, 6, 10) vorkommt, während auf den zweiten in einem Wortspiel («Be not too bold») gedeutet wird (III,

l1, 54, 8). Auch sonst spiegeln einige Stellen Jugendeindrücke, die Spenser n dem alten Smithfielder Gotteshause empfangen haben mochte, wieder (z. 3. I, 10. 36).

Michael Drayton.

In *Modern Philology* I, 563ff. bekämpft Lemuel Whitaker Fleays An-ıahme, daß Shakespeare in seinen Sonetten von Drayton direkt abhängig var, und bezweifelt den autobiographischen Gehalt der Dichtungen. Die Beziehungen Draytons zu Anne Goodere finden einen rein konventionellen ıusdruck.

Ben Jonson.

Zu Ben Jonsons Leben. Aus den alten Abrechnungen des West-ainster-Kapitels teilt der Kanonikus und Schatzmeister der Westminster-ıbtei H. C. Beeching in der *Times* (*Weekly Edition* 6. Jan. 1905) diesen Eintrag mit:

«Jan. 19 1628 (9). Given by Dr. Price to Mr. Beniamin Jhonson in his ickness and want; wth consent of Dr. Price, Dr. Sutton, Dr. Grant, Dr. Holt, Dr. Darel, and my Lord of Lincoln's good likinge signified by Mr. Os-ıalston 5 li.

This I sent to Dr. Price, February 24, by Tho. Bush.»

In den «Underwoods» (LXXIX) steht ein Gedicht Jonsons an König Karl «für 100 Pfund, die er mir während meiner Krankheit, 1629, schickte», ınd ein anderes ist an den Lord Keeper John Williams, den Diakonus von Westminster, gerichtet, der mit «My Lord of Lincoln» identisch ist. Er und Jonson waren vielleicht Freunde, und der Dichter verdankte die Zu-vendung ihm.

Unter den neu aufgefundenen Shakespeare- und Jonson-Anekdoten be-inden sich noch einige, die sich nur auf Jonson beziehen:

«Ben Jonson borrowed 50 l. and paid it again. Afterwards would have ›orrowed 100. The gentleman told him He had deceived him once, and ıever should again.

B. Jonson said he had rather have an acre of witt than of land: vhereupon one called him Wiseacre.

B. Jonson used to walk with a trunchion cane, and met an old 'com-ague' in the streets, a long time absent: fell a bastinadoing him: and hiding him—that he would putt him to it now he was grown old, to dis-iplin him, when not so able as when he was yong.

B. Jonson travalled with yong Wat Rawleigh (Sir Walter R.) into France, and would ther be drunk. 'See you my governor', said he.»

Zu Jonsons Werken. Eine bisher nicht beachtete Quelle für den Volpone» weist Joseph Quincy Adams Jun. in *Modern Philology* II 289 nach. Holthausen und Koeppel sahen in Petronius' Satyricon die un-nittelbare Vorstufe. Aber auch Lucians «Totengespräche» enthalten in len Nummern V—IX und X dieselbe Fabel, und zwar lehnt sich das eng-ische Stück in Einzelheiten enger an diese Version an, so daß wir, besonders

da Jonsons genaue Kenntnis Lucians sich auch in anderen Stücken bezeugt, ihn als eigentliche Quelle anzusehen haben.

Den starken Einfluß von G. Brunos Komödie «Il Candelaio» auf Jonsons «Alchemist» betont C. G. Child im *Athenæum* 4007 vom 13. August 1904.

Mr. Bertram Dobell publishes in the *Athenæum* for Oct. 1, 1904 (Nr. 4014) a short poem entitled *The Goodwife's Ale*, the authorship of which he claims for Ben Jonson. The poem was discovered by the contributor in a manuscript volume of poems recently offered for sale. In this volume the poem is ascribed to Ben Jonson, and is found in the company of several other poems which are known to be his. It seems that there are at least two other Ms. copies of this volume of poems, in both of which Ben Jonson's name is attached to the poem in question. The style of the poem favours the assumption that Jonson was the author. The following couplet in particular, —

> My pock-hold Face, they say, appeard to some
> Just like a dry and burning hony combe: —

recalls Jonson's equally candid reference to «My mountain belly and my rocky face». A subsequent note by Mr. Dobell (Oct. 15) indicates that the poem in question has already been published, first of all in *Witt's Recreation* (1641) and subsequently in «*Poems of Francis Beaumont*». Other Ms. copies of the poem have also come to light, namely Ms. Ashmole 38, in which the poem is ascribed to Tho. Jay, and Ms. Ashmole 47, where it is ascribed to T. K. Mr. Dobell, however, still claims it for Jonson.

Jonson und seine Zeitgenossen. Eine Darstellung seines Verhältnisses zu Shakespeare gibt auf Grund der überlieferten Zeugnisse Phil. Aronstein (*Engl. Studien* XXXIV 197ff.). Die Trübung, die in den sonst freundschaftlichen Beziehungen beider Dichter während der Jahre 1599—1602 eintrat, führt er auf einen dreifachen Gegensatz zurück: «einen Gegensatz der poetischen Stimmung, einen Gegensatz in der Auffassung der Stellung des Dichters und seiner Erzeugnisse zum Theater und, daraus hervorgehend, einen Gegensatz der materiellen Interessen, eine zeitweilige Rivalität.» Es läßt sich daher auch nicht gut annehmen, daß in dem während dieser Zeit entstandenen «Poetaster» unter dem Namen Vergil Shakespeare gefeiert wird, wie Gifford, Symonds, Lee und Brandes annehmen. Aronstein glaubt vielmehr, daß an dieser Stelle Jonson «sein Ideal des dichterischen Genius entworfen habe, wie es ihm, dem so ernsthaft und machtvoll strebenden, vorschwebte».

In an article entitled «Carlo Buffone in 'Every Man out of his Humour'», contributed to *Notes and Queries* (Series 10 I. May 14, 1904, p. 381), Mr. H. C. Hart returns to the subject of the Jonson-Marston feud. He repudiates the suggestion of Gifford and Fleay that Carlo Buffone is Marston, and maintains that Jonson satirised under that name a certain Charles Chester, a notable person in his time, who is described in the «Aubrey Papers» (p. 514) as «a bold impertinent, a perpetual talker, who made a noise like a drum in a room». Mr. Hart contends, that if a place must be found for Marston in «Every Man out of his Humour», he must be identified with Clove.

John Webster.

Mr. Charles Crawford contributes to *Notes and Queries* (Series 10 II. pp. 221, 261, 303, 342, 381) a series of articles on the indebtedness of John Webster to Sir Philip Sidney's «Arcadia». Confining his attention mainly to Webster's two plays, «The Duchess of Malfi», and «The Devil's Law-Case», and to his poem on the death of Prince Henry, entitled «A Monumental Column», he produces a number of striking passages which serve to show how careful a reader Marston was of the *Arcadia*, and how real an admiration he had for its author. Mr. Crawford also indicates that Webster's indebtedness is not confined to matters of thought or expression: he instances several cases in which the plot-construction of Webster's plays turns upon incidents contained in the *Arcadia.*

Barnabe Barnes.

Aus den «Acts of the Privy Council» der Jahre 1597—1598 teilt Joseph Knight im *Athenæum* 4008 vom 20. August 1904 Aktenstücke mit, die den Charakter des Verfassers von «Parthenophil and Parthenophe», des Freundes von William Percy, dem Lustspiel- und Sonettendichter, nicht in glänzendem Lichte erscheinen lassen. Er war in London als Prahlhans und Feigling verschrieen, und diese Charakteristik wird durch einen Brief vom 12. April 1598 bestätigt, der auf Befehl des Privy Council an den «Lord Bishopp of Dursmej» (*sic*) [Tobie Matthew] geschrieben wurde und folgenden Wortlaut hat: «Whereas there hath bin a very lewde facte lately comitted by one Barnaby Barnes, sonn to your Lordship's predicessor the late Bishop of Dursme, in attemptinge to poyson John Browne, the Recordor of Barwick, upon discovery of which facte he ys fledd and as yt ys thought ys gone into those parts. This practiz beinge so fowle and odious wee have thought fitt to pray your Lordship to cause dilligent inquiery to be made in those parts for the said Barnes by suche meanes as your Lordship shall thincke meete, that he may be aprehended and safely sent up hither under the charge of some trusty person appointed by your Lordship at the charge of the said Barnes to bringe him hither before us, that the matter maie be duly examined and suche further course taken therein as shalbe thought requiset, wherein wee pray your Lordship to have due regard for the speedier accomplishment of the same. And so &c.» -- New Series, vol. XXVIII. p. 393, ed. Dasent.

Barnes kam ins Gefängnis, aber ein Brief vom 11. Juli meldet: «the said Barnes by all means seekeinge to fly from due tryall and escape the censure of the said Courte ys broken out of prison and fledd into the Northe Parts (as yt is thought).»

Eine Aufführung der Komödie «Lingua»,

geschrieben vor 1603, gedruckt 1607, fand 1662 statt. Im Archiv von St. Alban's Grammar School ist eine Rechnung erhalten, die sich auf diese Aufführung, in welcher auch Thomas Randolfs «The Jealous Lover» (1632) gespielt wurde, bezieht. F.J. Furnivall druckt sie in *Notes and Queries* Ser. 10, vol. II 126 ab:

Item, payd the Drummer for Drumminge when the boyes broake up the 15th of 10ber, 1662, £00 02s 00d

Item, payd the Musicke for playeinge the sevrall scenes when the boyes acted the Two Commodies of «Lingua» and «The Jealous Lovers» at two of their breakings up, £00 10s 00d

Item, given to the boyes that acted, £00 05s 00d

VIII. Nachleben Shakespeares.

Lessing und Shakespeare.

In einer Abhandlung der *Publications of the Modern Language Association of America* XIX (New Ser. XII) 234ff. will F. W. Meisnest der Überschätzung von Lessings Shakespearekenntnis entgegentreten. Er untersucht die direkten Erwähnungen Shakespeares bei Lessing, den Einfluß Shakespeares auf Lessings Dramen und schließlich Lessings Propaganda für den britischen Dichter. Die Prüfung des ersten Punktes ergibt, daß Lessing Shakespeare niemals um seiner selbst willen behandelt, daß er ihn vielmehr nur braucht, um seine eigene dramatische Theorie mit Beispielen zu erläutern. Sein Ziel ist nicht, Shakespeare zur Herrschaft zu verhelfen, sondern Aristoteles. Shakespeares Lustspiele hat er überhaupt so gut wie gar nicht beachtet, von seinen Tragödien nur «Hamlet», «Othello», «Lear», «Romeo» und «Richard III.». In seinem eignen poetischen Schaffen ist Lessing nur wenig von Shakespeare beeinflußt; das einzige Drama, bei dem man daran denken kann, ist «Emilia Galotti». Und auch, wenn man Lessings Beschäftigung mit Shakespeare vergleicht mit den ähnlichen Bestrebungen seiner Zeitgenossen, stellt sich heraus, daß er nicht der erste war, weder der Zeit noch dem Umfang nach

Shakespeare in Frankreich.

Zu melancholischen Betrachtungen über dies Thema wurde Maurice Maeterlinck durch den Erfolg — oder Mißerfolg — der jüngsten Pariser «Lear»-Aufführung angeregt. Sie sind der deutschen Übersetzung des oben erwähnten «Lear»-Artikels des belgischen Dichters (*Berliner Tageblatt*, Zeitgeist 6. Febr. 1905) vorangestellt. Maeterlinck sagt:

«Shakespeares 'König Lear' wird gegenwärtig im Théâtre Antoine in Paris aufgeführt. Er hat keine 'gute Presse' gehabt. Der mittelmäßigste Melodramenschreiber, der bescheidenste Vaudevillist würde sich über so wenig Anerkennung bei den hervorragendsten Kritikern beklagen. Nur zwei unter diesen, Nozière im *Gil Blas* und Brisson im *Temps*, sprachen von dem größten Dichter, den die Welt sah, mit gebührender Hochachtung, während Faguet in den *Débats* ohne Umschweif erklärte, daß 'Lear' im Gegensatz zu den meisten Shakespeare'schen Tragödien, in denen das abscheulich dick aufgetragene Melodrama mit dem Kunstwerk verquickt ist, nichts mehr als ein abscheulich dick aufgetragenes Melodrama ist. Abgesehen von einigen lyrischen Schönheiten und etlichen rasch aufgezählten philosophischen Wendungen in der Wahnsinnszene, die man allerdings erst vertiefen muß, damit

sie ihre wirkliche Tiefe erhalten, ist der Rest nur ein Durcheinander von stumpfsinnigen Verbrechen, törichten Schrecknissen und sinnlosen Lastern. 'Lear' ist, mit einem vielleicht ungerechten und gewiß hybriden Begriff ausgedrückt, die Bruttotragödie oder das Bruttodrama. Von jenen Ausnahmen abgesehen, fährt Faguet fort, ist nichts leichter zu machen. Kein Mensch wäre heutzutage und selbst seit einem Jahrhundert imstande, Werke wie 'Hamlet', 'Othello' oder auch den 'Sturm' zu schreiben. Aber fast jeder könnte, abgesehen von einigen Feinheiten, die sich auf eine Seite zusammendrängen lassen, 'König Lear' schreiben. Im Ambigu leistet man Besseres. Die Personen sind von einer allzu summarischen, fast kindlichen Psychologie; sie sind ganz aus einem Stück in ihrer schändlichen Brutalität und erwecken nicht einmal die Neugierde . . . und so weiter . . .

Genug davon! Derartige Zitate sind peinlich, und ich gebe sie nur darum wieder, weil sie wieder einmal recht deutlich zeigen, welch ein Abgrund zwischen der landläufigen Literatur und der großen Dichtung aufgähnt. Faguet ist, was man einen feinen literarischen Kopf nennt. In allem, was die französische Literatur des siebzehnten nnd achtzehnten Jahrhunderts angeht, übertrifft ihn gewiß so leicht keiner an Gelehrsamkeit. Trotzdem legt er einen erschrecklichen Unverstand für Shakespeares Poesie an den Tag. Das mag daher kommen, daß der französische Geist und der englische Geist so große Verschiedenheit aufweisen, und daß die Franzosen Shakespeare nie anders als in Übersetzungen kennen lernen, bei denen ja, wenn es sich um einen wirklichen Dichter handelt, immer drei Viertel seiner Seele verloren gehen. Infolgedessen herrscht selbst unter den französischen Literaturgelehrten eine fast völlige Unkenntnis des wahren Shakespeare. 'Hamlet', 'Macbeth', 'Othello', 'Romeo und Julia' und bestenfalls der 'Sturm' sind die einzigen unter seinen Meisterwerken, die man in Paris in praxi kennt. Der Rest, darunter Dramen wie 'Lear' und 'Antonius und Kleopatra', versinkt in der schwarzen Nacht der barbarischen Dichtungen des 'betrunkenen Wilden', wie Voltaire ihn nannte. Man tadelt Voltaire wohl für diesen unglücklichen Ausdruck, aber trotzdem lebt im Grunde des französischen Geistes stets ein uneingestandener Hintergedanke, der ihn billigt. Und da 'König Lear' nicht das Prestige von 'Hamlet' oder 'Macbeth' besitzt und in den Augen der Franzosen keinen Ehrenplatz in der Rangordnung der Shakespeare'schen Werke einnimmt wie in England, so empfindet man ihn in Paris wie ein etwas altmodisches Melodrama.» (Autorisierte Übertragung von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski.)

Daß die Franzosen Shakespeare allmählich näher kommen, glaubte Alfred Klaar (*Vossische Zeitung*, 30 April 1904) aus der Aufnahme einer «Hamlet»-Vorstellung in Paris (mit Mounet Sully) zu erkennen. Sie schlagen allerdings dabei einen andern Weg ein als wir. Nicht der Gedankengehalt des Dramas ist es, was sie zunächst fesselt, sondern die Handlung. «Der Franzose will vor allem sein Theaterstück haben.» Der Bearbeiter legt deshalb das Hauptgewicht auf ein klares, sinnenfälliges Herausarbeiten der Handlung. Vieles Gedankliche, vieles, was bei uns sprichwörtlich ist, läßt er fallen. Aber auch auf diesem Wege läßt sich in die Tiefen des Dramas eindringen. Es gab Stellen, wo der Beifall nicht dem Darsteller galt, sondern dem Stücke selbst; z. B. das Aperçu von vem Stolze, der nicht auf sich spielen

läßt, wie auf einer Flöte fand ein lebhaftes Echo. Ein der Dichtung entgegenstrebender Zug ging durch Darstellung und Publikum.

Das Londoner Shakespeare-Denkmal.

Es ist nicht zu verkennen, daß das öffentliche Interesse an Shakespeare in England während der letzten Zeit bedeutend zugenommen hat. Auf den Theatern hat er eine Rolle gespielt wie seit langem nicht, und die Frage, wie man in würdiger Weise Shakespeare ein Denkmal setzen könne, hat zu einer monatelangen Zeitungsdebatte geführt, an der sich die vornehmsten Geister beteiligten. Im August 1904 wiederholte der 85jährige Mr. Richard Badger seine Anregung und sein Angebot (vgl. Sh.-Jb. XL 349) und seitdem hat die Erörterung, an welchem Platz, in welcher Form und mit welchen Mitteln die Ehrung zu geschehen habe, nicht geruht. Ein provisorisch zusammengetretenes Komitee hat, nachdem der Londoner Grafschaftsrat sich erboten hat, einen Platz zur Verfügung zu stellen, folgende Vorschläge gemacht. Von den gesammelten Fonds soll in London ein Denkmal in der Art des Scott- oder des Albert-Memorial errichtet werden und der Überschuß zur Förderung der Shakespearepflege verwertet werden. Ein allgemeines Komitee soll aus führenden Männern und Frauen Englands sowie aus Vertretern Amerikas und hervorragenden Ausländern gebildet werden. Um die nötigen Fonds zu sammeln, soll in der ganzen Welt eine Shakespeare-Woche während der Zeit vom 23. April bis zum 1. Mai 1905 abgehalten werden, deren Erträgnisse der Sammlung zugute kommen sollen. Für London hat der erfolgreichste Theaterdirektor der englischen Hauptstadt, Beerbohm-Tree, das Arrangement einer Shakespeare-Woche in die Hand genommen. Am 28. Februar fand ein Meeting des provisorischen Komitees statt, bei welchem u. a. Furnivall, Beerbohm Tree, Anthony Hope, Walter Crane und Sidney Lee sprachen und die zahlreichen Vorschläge, die gemacht worden waren, mitgeteilt, aber noch nicht erörtert wurden. Immerhin ließ sich erkennen, daß die Idee, ein großes Shakespeare-Institut, bestehend aus Museum und Bibliothek, zu errichten, trotz einigen warnenden Stimmen starken Anklang fand.

IX. Shakespeare und die heutige Bühne.

Moderne Shakespeare-Interpretation.

Im Laufe seines vorhin erwähnten Shylock-Aufsatzes kommt Alfred Frhr. v. Berger auf die Freiheit des modernen Darstellers und Regisseurs gegenüber der Auffassung, die Shakespeare selbst von seinen Figuren haben mochte, zu sprechen.

«Der objektive Sinn einer Dichtung ist nicht notwendig identisch mit dem Sinn, den der Dichter selbst ihr beilegte, wenigstens sind wir Nachgeborene nicht bedingungslos verpflichtet, uns seine Auffassung, die er unter dem Einfluß des ihn umgebenden Zeitgeistes hegte und hegen mußte, anzu-
[illegible] uns natürlichen und selbstverständlichen
[illegible] haben nicht nur einen, sondern mannig-
[illegible] einander folgender und sich geistig

'andelnder Geschlechter in seinem Reichtum offenbart, und die Gedanken, on welchen ihr Urheber ausgegangen sein mag, sind nur wie Sprossen iner Leiter, die ihn bis zu dem Punkt emporführt, wo ihn der Engel des [errn ergreift, um ihm alle Tiefen des Daseins aufzuschließen, wie es zu llen Zeiten ist und war, unabhängig von den wechselnden Meinungen und orurteilen der Menschen. Die moderne Jurisprudenz hat sich von dem Vahn befreit, daß die richtige Auslegung eines Gesetzes einzig und allein ı der Ermittlung dessen bestehe, was ein vielleicht längst vermodertes ehirn in dem Augenblicke gedacht und gewollt haben mag, als sein Betzer den Text des Gesetzes konzipierte und niederschrieb. Je besser und eiser ein Gesetz ist, desto mehr eigene, seinem Verfasser möglicherweise nbewußte Vernunft wohnt ihm inne. Die Interpreten eines Shakespeare:hen Dramas, als welche Regisseur und Schauspieler sich fühlen dürfen, aben das Anrecht auf gleiche, taktvoll zu übende Freiheit, ja sie dürfen s zuweilen gar nicht so nüchtern-buchstäblich auslegen, wie Shylock seinen :ontrakt mit Antonio.» (*Neue Freie Presse* 14247, 26. April 1904.)

Eine neue Art, Shakespeare zu spielen

:ündigt A. Brandl im diesjährigen Aprilheft der *Deutschen Rundschau* an.)ie Mittel moderner Bühnenkunst haben die Wirkung der Shakespeare'schen)ramen vertieft und vervollkommnet, so daß als Grundsatz gelten muß: für hakespeare ist die zauberhafteste Versinnlichung gerade gut genug. Trotzem hat das moderne Theater gegenüber der alten Shakespeare-Bühne doch uch einige Einbußen erlitten, die um so bedeutender sind, als sie Einichtungen betreffen, die Shakespeare bei der Abfassung seiner Dramen sorgam berücksichtigte. Könnten wir diese Einrichtungen zurückgewinnen, so 'äre damit für die Konzentration der Wirkung — hier liegt die Schwäche er heutigen Aufführungen — unendlich viel gewonnen. Ob es möglich ist, ie synoptische Bühne, die ein gleichzeitiges Spielen auf drei Bühnenildern gestattete, mit der modernen Bühnentechnik zu vereinigen, ist zwar 'aglich und der Versuch würde schwierig und kostspielig sein; aber ein nderer Punkt, in dem das Shakespeare'sche Theater dem unsern künstlerisch berlegen war, die Vermeidung der Pause, läßt sich ohne Auslagen und 'mstände ausführen und soll gelegentlich des Weimarer Shakespearetages ı diesem Jahre erprobt werden. Der dazu nötige Apparat ist lediglich der Iittelvorhang, dessen Shakespeare sich bedient hat, und dessen Öffnen und chließen den unmittelbaren Anschluß von Szene an Szene gestattet. Das ewählte Stück ist «Richard II.», und an ihm setzt Brandl die geplante pielordnung, die im wesentlichen Shakespeares eigene ist, auseinander.

Theaterschau.

«Hamlet» on an Elizabethan Stage.

Two performances of *Hamlet* at Harvard University, on April fifth and sixth, 1904, were noteworthy for several reasons. First, *Hamlet* had never previously, in America, been given before a purely academic audience. Secondly, it had never been given on a reproduction of the Elizabethan stage. Consequently, in the third place, the performances threw much light on recently much mooted questions as to the characteristics of that stage. Finally, it was the first time that an American college or university had invited an English-speaking actor to appear before it not as lecturer, but as actor. This honour came very properly to the eminent English actor, Mr. Johnston Forbes-Robertson, whose scholarly interest in the stage of Shakespeare's time made the revival possible. The Department of English of the University had for some time been wishing to reconstruct according to the latest investigations its Elizabethan stage used in a successful revival of Ben Jonson's *Epicoene* in 1895, when Mr. Robertson's instant interest in Professor Baker's suggestion to him that he should present his *Hamlet* before the University on such a stage gave the best of reasons for rebuilding it. Indeed so hearty was Mr. Robertson's interest that at the end of a fatiguing season he brought his company from New York to Boston for the two performances.

The committee of the Department placed in charge of the revival — Professors Kittredge, Baker, Gardiner, Schofield and Dr. Neilson — called to their aid Professor H. Langford Warren, of the Department of Architecture, who, after careful study of the existing contracts for the *Fortune* and the *Hope* theatre and many details of *Henslowe's Diary* and Elizabethan stage directions, drew designs for a reconstruction and a repainting of the old set. The plans, though according with the latest investigation, were so made as to raise as many mooted points as possible. The hall for academic occasions belonging to the University, — Sanders Theatre, — though it has only a platform in lieu of stage, has two galleries which are in much the same relation to the pit as were galleries of an Elizabethan Theatre; that is, the first balcony is but a few steps above the orchestra seats. Moreover Sanders Theatre measures 47 feet across at the widest part of the pit, and the *Fortune* apparently measured 43. Consequently it was easy, with plans drawn to scale, almost to reproduce the proportions of the *Fortune*. In order to represent as far as possible the interior of the old-time theatre, a painted cloth showing a tiled roof against a blue sky was carried round the building from one



corner of the set to the other. Even behind the set a huge blue cloth suggested sky. The line of tiling of the stage-set fitted into the tiling of the strip running round the theatre. To complete the effect, the caryatids («Satiers» of the contracts) supporting the galleries in the set were continued under the regular galleries. The stage was made a little smaller than that of the *Fortune* — 40 feet wide by 20 deep, instead of 43 by 21 : 6. The galleries of the set, practicable in the first story, were carried round to meet the regular galleries on each side of the stage. Above the stage was built the «shadow» or «heavens», the structure like a porte-cochère well known from the print of the Swan Theatre in 1596. Above this roof rose a practicable hut, with a platform at its right on which a trumpeter sounded thrice for the performance to begin. High above all, from a corner of this hut, floated the flag of the theatre. When the orchestra had been cleared of seats, and it and the stage were strewn with dried rushes, the resemblance of Sanders Theatre to an Elizabethan theatre was striking.

As the modern audience came in, four or five musicians in one of the boxes at the left of the stage played Elizabethan airs. When the audience was seated, Elizabethans — some fifty Harvard students — came in, singly or in groups, with appropriate business. There were prentices, citizens, a ballad-seller, program-vendors, ticket-takers, sellers of stools, cast captains, a few women, gallants, and pages. The last two groups made their way to the stage and the boxes. Though they were allowed to use the stage between the acts, they did not sit on it during the performance, lest amid all the new conditions for Mr. Robertson's company this be the one touch too much. Each member of the Elizabethans had his own bit of acting to do, and he had been taught to keep in his part throughout the evening, though all were to subordinate themselves to the play when it was in progress. It took some fifteen minutes for this audience to play itself into its groupings in the pit and the boxes, and something less to play its way out at the end of the performance. When all were placed, the modern audience looked across an Elizabethan pit to an Elizabethan stage.

The text played was that of the first folio, slightly cut, but not at all transposed. The first night the novelty of the conditions somewhat disturbed the company of Mr. Robertson, but it acquitted itself well. Mrs. Robertson (Miss Gertrude Elliott) played Ophelia with much sweetness and charm. The quiet humor and the sure touch of Mr. Cosham as the First Gravedigger were generally commended. The audience on the first night — there was standing-room only both nights in this building with some 1000 seats — was one of the most distinguished ever gathered in Sanders Theatre. It followed the performance closely, absorbedly when Mr. Robertson was on the stage, and many persons returned on the second night, contented to stand when seats could not be had. On the second evening, the audience fairly shouted its delight after some of Mr. Robertson's best scenes, something very unusual with university audiences, which are exceedingly undemonstrative as a rule. It is, of course, not necessary to speak of Mr. Robertson's Hamlet in detail, for Germany has seen and praised this delicately conceived and deftly presented characterization, this subtle, graceful, charming Hamlet.

This is not the proper time for any detailed discussion of the evidence in regard to Shakespeare's stage, but, as one purpose in giving the performances was to experiment with the various theories, the results must be briefly stated. The set was carefully arranged so as to show markedly the three divisions for which

Elizabethan plays seem to call — «upper stage», «front stage», and «inner stage». Before the performance Professor Baker, who was in charge of the historical reproduction, had set two students to examining stage directions of Elizabethan plays and *Henslow* and *Cunningham*. The directions of some two hundred plays in quarto or folio form were, as far as possible, carefully tabulated. Two-thirds were accessible in these forms or in facsimile reprints. In the face of the puzzling evidence in regard to «the arras», «the traverse», «curtains», and «painted cloths», he decided to experiment freely, and in regard to these matters the stage must be taken as meant to rouse discussion. Real arras hung from the «upper stage» to the stage proper, giving through the centre and round the ends three entrances. Behind this, of course, Polonius was killed. In the upper stage, the «above» of Elizabethans, the Ghost appeared in the scene of «Hamlet» with his mother, and here the players gave «The Murder of Gonzago». When the Ghost, in mail, glided across the grey-brown background of painted cloth, in the somewhat shadowed upper stage, he seemed only a face. The first night Mr. Robertson was so startled by the effectiveness of the Ghost as nearly to miss his lines, and after the performance he declared that hereafter on the regular stage the Ghost in his *Hamlet* should get his ghostliness by dressing in tones which will shade into the color of the set. The effect was incomparably better than any Ghost with lime-light or electric bulb. When in use, the «upper stage» was backed with a painted cloth. One represented a rampart (that shown in the photograph), another the wall of a gallery opening into the chamber of the Queen. These, it was easy to let down from the space above the «upper stage», when this stage was not in use, for curtains hanging at each side of it could be drawn from behind the arras. All this was an attempt to answer these queries raised by study of Elizabethan plays and prints. 1. What was the probable backing of the upper stage? 2. What did the second hut in all prints of the second *Globe Theatre*, which stood behind that shown in the photograph and must have been at least in part above the «upper stage» contain? It may be said, in regard to the use of these painted backings, that they were first tried in the revival of Jonson's *Epicoene* at the suggestion of an architect who had been studying Elizabethan theatrical conditions, and that they certainly have given, whenever used with adequate properties on the main stage, all the suggestion the eye has needed from which to place the scene. It may be added that Professor Warren, the designer of the plans for the *Hamlet* revival, seemed to think that in the theatres with but one hut, it must from its proportions have been partly above the main stage and partly above the «upper stage». But whatever the answer to these questions, there is, of course, historical foundation both in stage directions and in the cut of the Red Bull Theatre for the curtains in the «upper stage» which were drawn during the *Hamlet* performance when the gallery was not needed.

No attempt was made to put up signs indicating the name of the play or the place of the scene, for to do this on the evidence of Percy's plays in the face of the many plays of the great Elizabethans in which there is no sign of either use and in which the text by description or reference carefully places the scene, is to commit the fallacy of arguing from the part to the whole, to forget the suggestiveness of properties with which it is clear that the Elizabethan stage was abundantly supplied, and to suppose that those necessarily rapid and usually shrewd playwrights of Shakespeare's time were willing to tell an audience in the text

what any auditor could learn in less time with his eye. It is to be noted that in one of Percy's plays, *The Faery Pastoral*, we have something akin to the masques at Court, and in the other a setting so elaborate that the text could hardly be expected to make it clear.

Purposely, only entrances under the gallery were arranged for, but the performances simply strengthened any feeling, based on the direct statement of some of the old stage directions, that the space where the arras hung could in Shakespeare's day be closed with doors, arras, or even gates. In other words, it was an open space which the stage manager filled as his play required. But it became clear, too, that probably there were other entrances than those under the gallery. Stage directions call for them, and if the curtains used in the revival, or any modification of them, be justified, then there should be entrances and exits from the stage outside them. I believe that it was possible to enter the main stage beyond the arras at each side.

Of course, the point in the setting most sure to rouse unfavorable criticism is the great curtains, especially when it is stated that corresponding curtains ran back from the pillars to the rear wall. Let us admit at the start that, though in the somewhat flimsy construction of the revival all the curtains could not be drawn from the back but the front ones must be managed by stool-boys, in a regular theatre all could be managed from behind the arras. Secondly, let us take the height of the curtains as purely experimental. In all ways but one they would be equally useful if they ran only as high as the level of the «upper stage», but the one objection is that if lower they allow people in the two upper galleries to see all that goes on behind them. Their advantage, whether high or low, is that they arrange adequately for the many «curtain» scenes in the old plays, that they permit changes without the disillusionizing lugging to and fro of properties by stage-keepers etc., necessarily employed when the curtains are supposed, as in Mr. W. J. Lawrence's article in *Englische Studien*, to hang where the arras did in the *Hamlet* revival. Moreover, though doubtless in some cases the arras was drawn back to reveal a «cave» or some place in which no important action took place, there are almost insurmountable objections to employing it usually for «discoveries», «enter in a bed», etc. Anyone who attended the *Hamlet* performances knows that anything happening under the gallery must have been invisible to a large part of the audience, very probably, unless shouted, wellnigh inaudible, and surely ill-lighted. Yet some of the most important scenes in the old drama — for instance the death of Zenocrate (Mermaid Series, p. 111) — are curtain scenes. Moreover, is not this direction much easier to handle with curtains hung under the «shadow» rather than under the gallery? «The Ladies draw the curtains about (sic) Sophonisba; the rest accompany Massinissa forth: the cornets and organs playing loud full music for the Act» (*The Tragedy of Sophonisba*, I, 2, Bullen's ed.). If we set this under the gallery, we are forced into a dilemma.[1]) For either the Elizabethan stage must have had exits at left and right of the gallery or Massinissa can go off only where the bed of Sophonisba blocks the way. Set the scene under the «heavens», with the curtains hung as in the *Hamlet* revival, and there is no

[1]) Professor Bang's recent ingenious suggestion as to a division of the space beneath the gallery may be disregarded here as doubly open to the objections just [illegible] this space.

need of the extra entrances, even if they existed, and the *about* of «draw the curtains about» gains force. Indeed, the whole scene from which the direction is taken suggests much as to the use of the curtains. Or take Act V, Sc. 1 of *The White Devil*: «Enter Flamineo and Gasparo, at one door; another way Giovanni attended» (Hazlitt's Webster II, p. 123—127). Clearly the scene is a corridor or antechamber, the outer stage, to which one group enters from the left, the other from the right, both entrances being outside of the «heavens». Shortly Francisco de Medicis enters and reports that he has just left Flamineo's mother winding the corse of her son Marcello. Almost at once Flamineo cries:

I will see them:
They are behind the traverse; I'll discover
Their superstitious howling.

«Cornelia, the Moor, and three other ladies discovered winding Marcello's corse. A Song». The scene which follows is Cornelia's and resembles Ophelia's mad scene. For it she needs the whole stage. Would it be played in the crowded space under the gallery? If it be urged that she would at once come from under the gallery, why not avoid the remoteness of the tableau and all need of «Working forward» by letting Flamineo «discover» the group by drawing curtains hung about the space under the «heavens»? By this plan the group will be placed just where for the action it should be. These two illustrations might be increased many times. Moreover, if the Elizabethans used curtains at every spot on their stage corresponding to that between the pillars supporting the shadow» — under the gallery and in the upper stage —, why should they utterly refuse to put them where they would be most useful? As the Elizabethan stage was not large, and as scenes of fighting are sure to take place well «down front», there is, even with these curtains, good reason for the care of the old dramatists to dispose of the dead at the end of act or scene. Probably in the revival the front and the side stage should have been large and the space beneath the canopy smaller. After all, however, today the discussion is not, «Were there curtains?» but «Where were the curtains hung, under the gallery or under the heavens?» While it is perfectly possible that the curtains used for the *Hamlet* revival were not correct in all details, for instance as to height, none who saw the performances could have difficulty in deciding which of the two places named for the curtains would be most effective.

One more point. The entire impracticability of the idea that the inner stage was raised above the outer stage this revival showed. With such a cast as *Hamlet* demands, wherever the curtains be hung, the company must spread out over the stage whenever the full cast are on. How absurd they would look, some at one level, some at another! What, too, of the dignity of the final procession with the body of «Hamlet», if the lines of the procession must be steadily broken as the figures stepped up to the inner stage? What of armies charging across the stage or people walking backward?

This revival showed, too, what all such revivals have shown, that the old comedies and tragedies gain when freed from modern setting. Everything on the Elizabethan stage centered attention on the actor as the exponent of the dramatist's ideas: it focussed where we dissipate; it subordinated everything to the play itself; too often we call attention first to the setting, second to the actor — and let the play take care of itself.

Harvard University. Geo. P. Baker.

Berliner Theaterschau.

Am 1. September 1904 wurde das Deutsche Theater, das in Otto Brahms Händen zuletzt zu einer Spezialitätenbühne des Naturalismus ausgeartet war, unter dem Regime Paul Lindaus mit «Troilus und Cressida» eröffnet. Die Wahl des Stückes mochte man als eine willkommene Kursänderung betrachten. Der neue Herr tröstete sich wohl mit Properzens läppischer Halbwahrheit «*In magnis et voluisse sat est*» und glaubte, er brauche der Kritik nur das rote Tuch der Literatur vorzuhalten, um sie zahm und willfährig zu machen. So ward der flammende Ehrgeiz des ästhetisch vielleicht am meisten totgeschlagenen Zeitgenossen geradezu ein Verbrechen an dem Werk des Dichters. In unverzeihlicher Selbsttäuschung meinte er, mit einer völlig uneingespielten, eben aus allen Himmelsrichtungen zusammengetrommelten Truppe, der es ebensosehr an Fühlung gebrach, wie ihr die ragenden Führer mangelten, das schwierigste Drama der Weltliteratur meistern zu können, an dessen spröder Uneinheitlichkeit bisher noch alle Versuche gescheitert sind. Wie kann man sich an so gefährliche Experimente wagen ohne ausreichende Mittel, wenn sich die vorhandenen Kräfte noch im Anfangsstadium befinden? Kein Richard Strauß-Schwärmer wird von einer Kurkapelle am 1. Mai den Zarathustra spielen lassen — es sei denn, daß er sich selbst und die Sache, die er zu fördern trachtete, dem sichern Untergang weihen will . . .

Die Folge davon war, daß «Troilus und Cressida» kläglich verpuffte. Ratlos hin- und hergeworfen von einer zwiespältigen Handluug, die bald zu tragischen Höhen emporführte, bald in die Niederungen der Farce hinabstieg, wußten die Zuschauer nicht mehr aus noch ein und verließen scharenweise vor Ende der Vorstellung das Haus. Eine solche Mißachtung bezeugt ein gebildetes Großstadtpublikum, dank Paul Lindaus Fahrlässigkeit, dem verehrten Shakespeare! Die Handlung hatte unbestreitbar ermüdet, und von der Bühne wehte nur der gefrierende Hauch der Langweile ins Parkett. Entschuldigend behaupteten einige Gewitzte allerdings, das Stück sei für die Menge langweilig, weil es zu geistreich für sie sei — ein Argument, dem im Interesse aller Dichter nachdrücklichst widersprochen werden muß.

Den «freien Geist» Shakespeares hat auch Goethe an «Troilus und Cressida» gerühmt (Gespräche mit Eckermann, 25. Dez. 1825) im Hinblick darauf, wie der Stratforder mit Homers «Ilias» schaltete. Ob hier aber eine bewußte Verunglimpfung der griechischen Heroenwelt vorliegt, als stelle sich Shakespeare auf den französischen, von Schopenhauer befürworteten Kammerdienerstandpunkt oder greife der in «*Arms and the Man*» vertretenen Auffassung des zügellosen irischen Satirikers unserer Tage voraus oder gefalle sich gar in einer plumpen Travestie, wie sie den Österreicher des achtzehnten Jahrhunderts beliebte: das bleibt zum mindesten sehr fraglich. Vielleicht sind die hellenischen Helden nur aus einem engen patriotischen Grund, weil sich der Brite als Enkel der Trojaner fühlte, ins Menschlich-Niedrige gezerrt worden, ebenso wie ihm die Franzosen in «Heinrich V.» durchaus als Prahler und Windhunde geraten sind. Auch an eine kleinliche Rankune gegen den Homerdolmetsch Chapman vermag ich nicht zu glauben; wir schieben zu bereitwillig Motive aus dem Literaturgezänk der Gegenwart verflossenen Zeiten unter. Wozu überhaupt diese Sucht der Kommentatoren, alles mögliche und vieles unmögliche in den Text hineinzugeheimnissen, statt unumwunden zu erklären, daß in der uns überlieferten, offenbar aus verschiedenen Schaffensperioden des Dichters stammenden Fassung ein Riß von oben bis unten durch das Werk geht?

Für mich besteht nicht der leiseste Zweifel, daß in der jetzigen Gestalt des Dramas zwei Stücke zusammengeschweißt sind. Die Liebe des kindlich-harmlosen trojanischen Prinzen Troilus zu der Ingénue Cressida bildet nicht das Rückgrat der Handlung, sondern nur einen Strang, dem die Darstellung der griechischen Heerführer parallel läuft. Eine Haupthandlung, zu deren Illustration — wie in «König Lear» — eine Nebenhandlung herangezogen wird, ist nicht vorhanden; vielmehr finden wir heterogene Elemente — wie im «Kaufmann von Venedig» — nebeneinander geschichtet. Diese Dualität des Stils wird keine Aufführung der Tragikomödie retuschieren, keine Bearbeitung für die Bühne beseitigen können, ohne das Wesen des Zwitters anzutasten.

Paul Lindau hat es seiner szenischen Einrichtung an redlicher Mühe nicht fehlen lassen. Schon darum gebührt ihr ein warmes Wort der Anerkennung, weil sie nicht selbstherrlich über das Gebild des Dichters hinauswuchs, — wie man denn überhaupt das Wort Bearbeitung allmählich aus dem dramaturgischen Lexikon streichen sollte — sondern möglichst schonend mit dem Texte verfuhr. Einige Striche waren natürlich vonnöten: die Tiraden der fast modern redseligen griechischen Generale mußten hie und da gekürzt, ein paar Zoten ausgemerzt werden. Szenische Umstellungen empfahlen sich gelegentlich aus bühnentechnischen Gründen, um den allzu häufigen Wechsel des Schauplatzes zu sparen. Angenehm berührte die Glätte des Verses, die auf eine nachbessernde Hand schliesen ließ. Umso überflüssiger schien ein etwas anrüchiger Witz Lindau'scher Mache (Shakespeare braucht sich gottlob von seinem Kollegen Lindau nicht unter die Arme greifen zu lassen!), und recht stilwidrig mutete der ins Pathetische hinaufgezogene Schluß an, den im Original ein lästerlich boshafter, infernalischer Epilog des Erzkupplers Pandarus einnimmt: in der Aufführung des Deutschen Theaters war ein schönes Tableau ans Ende «gepatzt»; das Werk klang mit einem Trauermarsch und einer gefühlvollen Gruppe in die Totenfeier für den meuchlings gemordeten Hektor aus, was beinah an die Trauerfeier für Siegfried in der «Götterdämmerung» erinnerte. Hektor wird dadurch zu einer Wichtigkeit hinaufgeschraubt, die ihm in der Ökonomie des Stücks nicht zukommt.

Für die Ausstattung war wenig geschehen oder doch weniger, als wir heute von einem ersten Theater erwarten. Sie bewegte sich in dem üblichen Bühnengeschmack und ließ jedes individuelle Gepräge vermissen. Einzig der Eingang zu Priams Palast mit der hohen Treppe und den strengen, ragenden Säulen entsprach berechtigten Forderungen, während das griechische Lager zu einem mäßig großen Raum ohne alle Perspektive zusammenschrumpfte. Die Kostüme gemahnten verdrießlich an ein Maskenverleihinstitut; sie entbehrten in schlechtester Berliner Art der Farbenharmonie.

All das hätte sich ertragen lassen und wäre weniger verstimmend hervorgetreten, wenn der Dichtung die Schauspieler zu Hilfe gekommen wären, die sie braucht. Aber nur eine Rolle des personenreichen Werks war genügend besetzt. Herr Sommerstorff brachte für den Hektor das Hochgemute mit; er war in einer Proletenversammlung, die unfreiwillig die Parodie streifte, der einzige Aristokrat, und als er den Mund öffnete, hörte man den ersten Blankvers. Sonst wäre auf trojanischer Seite noch Herr Walden als Troilus zu erwähnen. Ein gewisses jugendliches Temperament nahm für ihn ein, aber er besitzt nicht genug Charakterisierungsvermögen, um zu verhindern, daß ihm ein Liebhaber wie der andere gerät; und dabei ist der dreiundzwanzigjährige Troilus vom Dichter mit differenzierten Gaben

bedacht worden. Die griechischen Großen erweckten einfach Mitleid und Heiterkeit: ein schauderhafter Achill; ein Nestor, der sich einen weißen Bart vorgebunden hatte; ein Odysseus aus der Gegend von Inowrazlaw; ein Ajax wie ein preisgekrönter Mastochse, *e tutti quanti*. Auch der Thersites des Herrn Abel blieb weit hinter dem Durchschnitt zurück. Im Äußeren hatte er es ganz versehen: statt eines hinkenden Teufels gab er ein Gemisch von Mime und Waldschratt, ohne geistige Überlegenheit, mit der nötigen Frechheit, aber ohne Gift. Etwas besser war es um die Frauenrollen bestellt. Zwar hielt sich Paula Müller als Cressida durchaus in den Grenzen des Konventionellen und wußte nur anmutig zu schäkern, wo sie die im Blute liegende Verworfenheit zu zeigen hatte; zwar schrie die Cassandra Gertrud Arnolds ihre prophetische Warnung mehr bühnenwirksam hinaus, als daß sie die in sich gekehrte Seherin verkörperte; zwar konnte es selbst die stattliche Helena Clara Rabitows nicht glaubhaft machen, daß zwei Völker zehn Jahre um dieses Weib raufen: aber die Damen überragten in der Aufführung ebenso sehr die Herren, wie ihre Rollen in der Dichtung hinter den Männerrollen zurückstehen. Seltsamerweise war Alexander, der Diener Cressidas, in eine Alexandra verwandelt worden, weil ein Berliner Theater vom Range des Deutschen über keinen männlichen Darsteller mehr verfügte. Das erinnert an die Gepflogenheit armseliger Provinzbühnen, und auf deren Niveau stand überhaupt die ganze Vorstellung. «Troilus und Cressida» harrt noch immer des Neubelebers.

Eine kleine Enttäuschung bereiteten auch die «Lustigen Weiber von Windsor», die an Max Reinhardts Neuem Theater unter Leitung Richard Vallentins am 21. Oktober 1904 zum ersten Male gegeben wurden. Der Regisseur hatte zugleich für eine Bühnenbearbeitung gesorgt; diese, von einem praktischen Theatermann geschickt gemacht, wurde in dem Programmbuch «Das Theater» von theorethischen Erörterungen begleitet, aus denen hier das Wesentlichste unter Hinzufügung einiger kritischer Glossen mitgeteilt sei:

«Die ganze kleinstädtische Affäre soll den Charakter eines kleinbürgerlichen Milieus tragen. Dies soll gleich zu Beginn des Stückes anschaulich gemacht werden durch die Nachbarschaft der Häuser Fluts und Pages und des Gasthofs zum Hosenband, dem Quartier Sir John Falstaffs; sie sind am Ende einer Sackgasse gedacht, die alle Bedingungen zu Klatschgeschichten und Intriguenspiel aufweist. Zudem erleichtert diese Szenerie in hohem Maße eine Motivierung der vielen zufälligen Auftritte und Abgänge auf offener Straße. (Das ist doch wohl der springende Punkt, und um die Motivierung brauchen wir bei Shakespeare nicht verlegen zu sein; sie ist in der Beschaffenheit seiner Bühne begründet.) Auch der Feenspuk des letzten Aktes im Park zu Windsor soll diesem Milieu entsprechend mehr ungeschickt-derb als zauberhaft-zart wirken, weniger ein romantisches Märchenspiel als vielmehr ein grotesk gefärbtes, eckiges Possenspiel darstellen. (Shakespeare bietet zu solcher Auffassung keine Handhabe, und der Schloßpark in Windsor ist an sich ein romantisches Milieu, das zu farbenfroher Vermummung einlädt, wie denn auch Beerbohm Tree in seiner vorbildlichen Aufführung an His Majesty's Theatre in London allen Spuk des Waldes lebendig werden läßt.)»

«Die Übersetzungen wurden miteinander und mit dem Original verglichen, das Beste aus ihnen zusammengestellt. (Gewiß kein sonderlich künstlerisches Verfahren!) Hier und dort wurde versucht, zu vervollständigen und abzurunden, namentlich auch die Ausdrucksweise für die verschiedenen Figuren mit scharfer Individualisierung und Konsequenz durchzuführen. (Dieses aus dem modern-

realistischen Drama stammende Charakterisierungsmittel hat bei Shakespeare nur so weit etwas zu suchen, wie er es selbst verwandt hat; in der Praxis war übrigens wenig davon zu spüren.) So wurden insonderheit alle Stellen, an denen die Geisteskraft und Geisteshöhe des Fallstaff auflebt, betont und verstärkt. (Ach, wären sie doch nur im Original zahlreicher zu finden!)

«Aber weniger in Falstaff selbst als . . . in der Neuschaffung von Komödiencharakteren wie Pastor Evans und Doktor Cajus, ferner zweier Frauengestalten wie Flut und Page in ihrem graziösen Übermut sah die Bearbeitung den eigentlichen Wert des Stückes.»

Nun, der eigentliche Wert dieses derben Schwanks ist so gering, daß er ruhig in Shakespeares Oeuvre fehlen dürfte, ohne eine fühlbare Lücke zu hinterlassen. Sein Fortleben dankt er bei uns zwei Komponisten, dem deutsch sentimentalen Nicolai und der kichernden Ungebundenheit Meister Verdis. Als Opernlibretto war der Ulk gerade gut genug. In England aber erfreut er sich großer Beliebtheit, vielleicht weil dem alten Sünder eine so kräftige moralische Lektion erteilt wird. Es ist grausam und verdrießlich, wie übel Shakespeare, der auch einmal von dem Vorrecht des guten Homer Gebrauch machen durfte, hier dem feisten Ritter mitgespielt hat. Er zeigt ihn nur von der niedrig-sinnlichen Seite, und degradiert ganz unnötig den in den Historien so verschwenderisch bedachten Charakter. Es ist kein erbaulicher Anblick, wenn der abgebrühte Lüstling von der hochtrabenden Bürgertugend nach Noten geprellt wird und schließlich demütig zu Kreuze kriechen muß. Nicht einmal der superiore Geist, die naiv überlegene Weltanschauung ist ihm geblieben, und mit wenig Witz und viel Behagen wird das Laster lächerlich gemacht. Die Tradition hat den Dichter wenigstens entschuldigt, indem sie behauptete, er habe die schwache Arbeit auf höchsten Befehl geschrieben, im Auftrag seiner Königin, die den Wunsch äußerte, den ihr aus den Historien vertrauten Dickwanst auf dem schlüpfrigen Boden der Liebesaventiuren zu sehen. Und dieselbe Tradition will wissen, daß das Werk in dem kurzen Zeitraum von zwei Wochen vollendet worden sei, gleichsam als habe sein Schöpfer geahnt, daß es vergebliche Liebesmüh' sei, nach der Pfeife seiner Herrscherin zu tanzen. Wir haben es also lediglich mit einem rasch hingeworfenen Gelegenheitsstück zu tun, das Elisabeth für irgend eine Hoffestlichkeit in ihrer Sommerresidenz Windsor bestellte. Sind wir ihr auch dankbar, daß sie nicht öfter von den Staatsgeschäften ins Reich der Musen abschwenkte, so bedauern wir doch, daß es der Dichter versäumt hat, den göttlichen Sinn in den heiteren Unsinn hineinzuwirken und jene Mischung herzustellen, die uns in seinen übrigen Komödien dem Irdischen entrückt. Immerhin hat er diesen einen Anlaß benutzt, um im englischen Bürgerleben, dem sonst nur noch die Einleitungsskizze der «Bezähmten Widerspenstigen» abgewonnen ist, einzukehren und zu verweilen. Das *Merry Old England* wird in den sittsamen, aber zu jedem Possen aufgelegten Weibern von Windsor verherrlicht. Nirgends ist Shakespeare nationaler, lokaler, britischer — nirgends so sehr «Heimatskünstler» als in diesem ausgelassenen Scherz.

Gerade das Lokalkolorit muß bei einer Aufführung besonders herausgearbeitet werden. Von Windsor, von englischer Kultur und Natur, war jedoch in der von Professor Max Slevogt entworfenen Ausstattung des Neuen Theaters, das uns schon so oft vorbildliche Inszenierungen geschenkt hat, sehr wenig zu spüren. Weder die dürftigen strohgedeckten Häuser noch die nüchterne Wohlhabenheit der Innenräume hatten englischen Anstrich. Es machte alles einen ziemlich stumpfen märkischen

Eindruck. Am besten war wohl das Interieur der Kneipe gelungen; aber selbst dieses reichte nicht im entferntesten an Beerbohm Trees Dekoration heran. Ich mußte beständig an den herrlichen Junimorgen denken, als ich durch das idyllische Windsor und den unvergleichlichen Windsor-Park zum Rennen nach Ascot hinausfuhr; hätte doch der Maler etwas von dieser leuchtenden Anmut, dieser behaglichen Wärme, diesem satten Farbenglanz in seine Seele aufgenommen!

Auch der Darstellung gebrach es an bunter Beweglichkeit, an keckem Übermut. Man kann sagen: es war eine Aufführung der «Lustigen Weiber von Windsor» ohne die lustigen Weiber. Agnes Sorma sollte ursprünglich die Frau Fluth spielen, mußte aber leider infolge eines Unfalls auf der Probe ihre Rolle einer ganz jungen Künstlerin abtreten. Die Damen Lucie Höflich und Else Heims konnten schon durch ihre entzückende Jugend die erdfesten Matronen niemals versinnlichen; die schwere Kunst des Lachens, die hier in allen Tonarten geübt sein will, war beiden gleichmäßig versagt. Ebensowenig besaß Georg Engels das Volumen für den Falstaff; er hatte weder den äußeren noch den inneren Umfang für Ritter John. Es war eine verwässerte Ausgabe des Kanariensekt-Falstaffs, die aus eigenen Mitteln nichts beizusteuern wußte; nur in der Wirtshausszene, in der sich der alte Bruder Lüderlich zu der Höhe seines ehemaligen Lumpenkönigtums erhebt, ging der Darsteller aus seiner Reserve heraus. Was dagegen die ausgezeichnete Hedwig Wangel als Wirtin Hurtig leistete, gehört zum Unvergeßlichsten deutscher Bühnenkunst. Die an und für sich unbedeutende Rolle wurde von ihr mit wahrhaft genialer Phantasie zu einem Kabinettstückchen niederländischen Humors ausgestaltet. Hier betätigte sich eine schöpferische Darstellungsgabe, die man recht bald Juliens Amme angedeihen lassen sollte. Ihr zunächst kam Friedrich Kayßler als Herr Fluth, ganz vortrefflich in der schwierigen Eifersuchtsszene, in der er Oscar Asche weit überragte. In gemessenem Abstand wären noch zu nennen Hans Waßmann als Schmächtig und Hans Pagay als Evans. Sonst ließen gerade mehrere Episodenfiguren erkennen, wie recht Fontane mit seiner Behauptung hatte, daß «die englische Bühnentradition (auch hierin «Land der Erbweisheit») noch viele Feinheiten in bezug auf Shakespearedarstellung aufweist, über die man in Deutschland nicht so leicht, so vornehm und besserwissend hinweggehen sollte».

Nach diesem im besten Falle nur halb gelungenen Versuch wagte sich das Neue Theater am 31. Januar 1905 an den «Sommernachtstraum» und damit zum erstenmal an Shakespeares Vers. Max Reinhardt selbst, von Karl Walser unterstützt, hatte die Inszenierung geleitet; und was er in dekorativer Hinsicht für das leichte Luftgebilde der Dichtung getan hat, ist uneingeschränkter Bewunderung wert, reicht fast an Beerbohm Trees Wunderwerke heran. Alle Poesie des Waldes erwachte hier zu vielstimmigem Leben. Kleine Kobolde trieben ihr neckisches Spiel, indem sie bald behend einen Hügel hinunterkollerten, sich bald in eine Baumwurzel verwandelten, über die der blinde Mensch stolperte. Holde Elfen schlangen auf mondbeglänzter Wiese den Reigen oder ließen sich von einem wilden Gesellen haschen. Die Vögel sangen ihr Lied in den Zweigen und begrüßten den nahen Morgen mit jubelndem Zuruf. Das Licht huschte um schlanke Birkenstämme. Echo hänselte die arme Hermia in ihrem Liebeskummer. Und wie sich der ganze Wald vermöge der Drehbühne in Bewegung setzte, das war ein Triumph moderner Maschinerie. Max Reinhardts Phantasie hatte der Dichtung ebenbürtig nachgedichtet mit kluger Benutzung dessen, was der erfindungsreiche Tree ersonnen hatte, ohne daß dadurch seine eigenen Verdienste geschmälert werden sollten. Allein die

Einzelheiten drängten sich etwas selbstgefällig vor, und zwischen der Naivität des Werkes und dem Raffinement der Ausstattung wollte sich nicht immer die nötige Harmonie einstellen.

Die erste Bedingung für jede Shakespeare-Aufführung muß bleiben, daß die Dichtung vollauf zu ihrem Rechte gelange, und dies ist nur durch eine gleichwertige Schauspielkunst zu erzielen. Gegen das Prinzip an sich, alle Illusionen der modernen Technik zu Hilfe zu rufen, läßt sich nicht das mindeste einwenden; aber es darf niemals Selbstzweck werden. Und gerade in einem prunkvollen Rahmen wirkt die Unzulänglichkeit der Darstellung doppelt als Diskrepanz. Die Reinhardtsche Renaissance des «Sommernachtstraumes» hatte jedoch — dadurch unterschied sich dies Experiment von ähnlichen in London — nicht einen einzigen hervorragenden Schauspieler aufzuweisen. Ja, kein Künstler vermochte auch nur Verse zu sprechen. Die Hälfte der Poesie ging verloren, weil sie unverständlich blieb. In der Mitte des Saales hörte man bereits bloß einen Bruchteil des Textes. Das sind die Folgen davon, daß man den Vers so ungebührlich lange auf Berliner Bühnen verpönte. Was soll man dazu sagen, wenn der Darsteller des Herzogs (der sonst so tüchtige Herr Kayßler) die köstlichen Zeilen zum Preise der Dichter, die man nie ohne Rührung lesen kann, mit absoluter Gleichgültigkeit von sich gab? Was dazu, wenn die Darstellerin des Oberon (das begabte Fräulein Durieux) den ganzen Abend krampfhafte Anstrengungen macht, in dieser romantisch zaubervollen Welt mit kleinlichem Realismus ein männliches Wesen vorzutäuschen! Ich sehe überhaupt den Grund nicht ein, warum man an der Bühnenüberlieferung festhält, den Oberon von einer Dame agieren zu lassen. Ich empfand es auch als Stilwidrigkeit, daß der Puck aus dem graziös Elfenhaften ins brummig Faunische, in einen Böcklin'schen Troll übersetzt wurde, obgleich Frau Eysoldt, aus der Not eine Tugend machend, ihre Rolle mit erstaunlicher Konsequenz durchführte. Zum Glück schwebte über dem Ganzen siegreich der Geist Max Reinhardts.

Was sonst an Shakespeare-Aufführungen in Berlin dargeboten wurde, ist schnell aufgezeichnet. Der französische Schauspieler de Max, lange Jahre der Partner von Sarah Bernhardt, zeigte uns am 31. Oktober 1904 im Theater des Westens seinen «Hamlet». Er interessierte anfangs durch den wirklich ernsten Schmerz, den er dem Dänenprinzen zu leihen wußte; im weiteren Verlauf des Abends entpuppte er sich aber als einen Routinier, der vor keinem Mätzchen zurückschreckte. Dazu mußte die noch von Dumas herrührende Hamlet-Verhunzung jeden Shakespeare-Freund geradezu beleidigen. — Endlich versuchten sich Mr. Augustine Duncan und seine Gemahlin an Szenen aus «Romeo und Julia», «Hamlet» und «Macbeth»; nach dem Bericht einer kundigen Zeugin soll es ein höchst zweifelhafter Genuß gewesen sein, der an dieser Stelle nur darum registriert zu werden braucht, weil er dartut, daß sich die deutsche Shakespeare-Gemeinde ihren Dichter nicht einmal von Ausländern verunglimpfen läßt.

Berlin. Max Meyerfeld.

Münchener Shakespeare-Aufführungen von 1904.

Eine bedeutsame Unterbrechung des gewohnten Shakespeare-Spielplanes war die Wiederaufführung von Ernst v. Possarts Bearbeitung des «Pericles von Tyrus» mit der Musik Karl v. Perfalls. Nachdem sie 1882 zuerst im hiesigen Hoftheater zur Darstellung kam[1]) und in der Folgezeit gern gesehen wurde, ist sie nach längerer Pause jetzt wieder einstudiert, aber trotz erneuten günstigen Erfolgen verwunderlicherweise nur zweimal gespielt worden.

Die Abweichungen des «Pericles» von der sonstigen Dramendichtung Shakespeares liegen zu Tage. Sieht man von aller äußeren Gewandung ab, so liegt der eigentlich tiefe Unterschied, der die Technik des Stückes durchgehends beeinflußt, darin, daß das Handeln des Helden und seine Schicksale in kein ursächliches Verhältnis gebracht sind, wie es ganz abgesehen von der Frage einer gewiß nicht erforderlichen ethischen Schuld das Grundgesetz des ernsten Dramas bedingt, in dessen Einhaltung gerade Shakespeare Meister ist. Trotzdem zeigt der «Pericles» andere sprechende Merkmale von Shakespeares Genius, die mehr oder minder allen Beurteilern ins Auge sprangen, und wenigstens darin hat man längst sich geeinigt, daß sein Schöpferhauch über dies Gebilde hinwegging. Doch wird man, glaub' ich, wenn man klaren Auges dem Stücke ins Gesicht schaute, alle vorliegenden Zeugnisse bedachte und die verschiedenen Stimmen der Kritik abhörte, mehr versichern und die volle Urheberschaft Shakespeares behaupten dürfen, der einen beliebten mittelalterlichen Romanstoff nicht sowohl zum eigentlichen Drama umschuf, als für die Bühne zurichtete. Shakespeare als Verfasser ist von frühe an uns immer wieder bezeugt worden, und wenn das Stück in der ersten Folioausgabe fehlte, das von 1609 an in den plagiatorischen Quartos mit auszeichnendem Druck und ohne Widerspruch seinen Namen trug, so gibt es dafür manche Erklärungen. Wie Shakespeare damals auf dem Gipfel seiner Meisterschaft und seines Ruhmes das nach sicherem Zeugnis nicht lange vor jenem ersten Druck von 1609 aufgeführte Stück als Umarbeitung der schwachen Arbeit eines unbedeutenden Dichters fertig stellen konnte, wie Nikolaus Delius (s. seine «Abhandlungen zu Shakespeare», Berlin 1889, I S. 77 oder Jahrbuch Bd. III) meinte, bleibt vollständig unbegreiflich. Warum sollte der reife Dichter auf solch untergeordnetes Machwerk so viel Geisteskraft verwenden, anstatt selbständig zu schaffen? Alle Gründe, mit denen Delius belegen wollte, daß Wilkins, der Verfasser einer Prosaerzählung über Pericles, auch der ursprüngliche Verfertiger des Dramas «Pericles» gewesen, zeigen wohl eher das Gegenteil; denn sein Urheberrecht am Drama konnte gewiß Wilkins nur durch Herausgabe eben des Dramas «Pericles» erweisen. Unerklärlich ist es dann ferner, wie die Pantomimen (dumb-shows) in jener Zeit, in der sie längst nicht mehr üblich waren, zu wiederholter Anwendung im «Pericles», sei es durch Shakespeare oder einen andern Verfasser, gelangten, und wie der Chorus einen ihm sonst nirgends eingeräumten Platz bekam nicht nur in Prologen, sondern auch in den die Handlung plötzlich durchschneidenden Schilderungen des hier eingeführten alten Apollonius-Sängers Gower.[2]) Unter diesen und noch anderen Gesichtspunkten haben

---

[1]) Vgl. Alfred Meißner im Jahrbuch Bd. XVIII, 1883.

[2]) Apollonius war der Name des Helden, der erst im Drama Pericles heißt, bei Gower, wie in allen älteren Erzählungen, gewesen.

Hermann v. Friesen[1]) und Hermann Ulrici[2]), der hier seine Schlüsse mit entschiedenem Glücke zieht, die Hypothese von Delius erschüttert. Ich muß aber einen Punkt hinzufügen, der für die Beurteilung stark ins Gewicht fallen würde. Hat Wilkins nach Delius für seine Prosanovelle nicht bloß Gowers versifizierte und Twines prosaische Darstellung vom Fürsten Apollonius, sondern ebenfalls das Drama «Pericles» fast wörtlich benutzt, so käme alles darauf an zu wissen, ob er da nur die drei ersten von Delius seiner eigenen Autorschaft zugeschriebenen und nicht auch die beiden letzten Akte, in denen Delius die Meisterhand Shakespeares spürt, dergestalt wörtlich übernommen habe. Ist dies zweite auch der Fall, so stürzt sofort die Hypothese von Delius zusammen; denn falls Wilkins dort auch die Dichterworte Shakespeares anstandslos beraubte, dann steht es mit dem Urheberrechte, das Delius aus den von Wilkins für die Novelle angeeigneten Stellen des Dramas folgert, windschief. Hierüber aber schweigt Delius ganz. v. Friesen weist überdies auch auf die Abweichungen der Novelle vom Drama hin. Und warum sollte denn ein Schriftsteller, der ohne Scheu Raub an Gower und Twine verübte, nicht auch Shakespeare so ausgenutzt haben? Gibt es doch heute, wie immer, Federhelden genug, die sich Eigentümer dünken, wenn sie ihre Beute nicht aus einem, sondern aus vielerlei fremdem Besitz zusammenschleppen! Gegen die mangelhaftere Behandlung in Rede und Vers, die Delius in den drei ersten Akten des «Pericles» im Vergleich zu den letzten feststellt, macht Ulrici die allgemeine nachlässige Überlieferung des Schauspiels geltend, bei welcher niemand sondern kann, was Schuld der Nachschreiber oder des Dichters ist. Der unwürdige und unkünstlerische Zustand der ersten Aufzüge, wie ihn Delius behauptet, ist außerdem in Abrede zu stellen, und unmöglich wäre es, einem Shakespeare zuzutrauen, daß er dergleichen Schlechtes mit seiner eigenen Arbeit vereinigt hätte. Hier stelle ich mich ganz auf den Standpunkt Friesens und Ulricis. Offenbar fand Delius, von seinem Vorurteile geleitet, für das Verständnis mancher Auftritte nicht den rechten Gesichtswinkel. So ist die erste Begegnung des Helden mit Cleon und Dionysa in Tarsus keineswegs überflüssig, und der Umstand, daß Pericles als Retter in äußerster Not erschien, macht die Abscheulichkeit des an ihm hernach verübten Verrates desto eindrücklicher. Cleon erzählt auch gar nicht seiner Gattin, was sie schon weiß, sondern seine Schilderung ist nichts weiter als eine laute Wehklage über die grause Volksnot. Das Ei des Columbus hat wohl Sievers in ein paar Worten gefunden (s. seinen «William Shakespeare» S. 162), wenn er es als wahrscheinlich ansieht, daß die ersten drei Akte vom «Perikles», wie einiges andere, ganz frühe dramatische Übungen Shakespeares waren, die noch vor «Venus und Adonis» (1593) fielen, und daß er dann die liegen gelassene Arbeit etwa 1607 oder 1608 vollendete. Bei fast allen Dichtern gibt es Werke, deren Ausführung sich auf eine längere Lebenszeit verteilt, und Shakespeare wird nicht als einziger jegliches Werk auf einmal von Anfang bis zu Ende hervorgebracht haben. Dryden, der durch gewisse Beziehungen über Shakespeare nicht ununterrichtet war, nennt «Pericles» dessen erstes, vor «Titus Andronicus» entstandenes Drama und man kann nicht ohne weiteres glauben, daß diese ganz ausdrückliche Behauptung ohne jedweden Anhalt aufgestellt sei. Bei unserer Annahme erklärt sich dann alles: die noch auffällig die Eierschale des Epischen an sich tragende

---

[1]) Shakespeare-Studien, Bd. III, S. 412ff.

[2]) Shakespeares dramatische Kunst, Teil III, S. 45ff,

Behandlung mit ihren Prologen und erzählenden Einschiebseln, die viermalige Anwendung der Pantomimen, auch Unvollkommenheiten der Form. In der Tat erhalten wir in «Pericles» statt eines echten Dramas nur dramatische Szenen, die durch die Gower in den Mund gelegten erzählenden Ansprachen mit ihrem vertraulichen Herzensanteil an den Geschehnissen und allerhand Betrachtungen anmutig wechselnd aneinander geknüpft sind.

Obschon ich nun trotz allem, was wider die Hypothese von Delius auf der Hand liegt, ohne eigene Prüfung der Novelle von Wilkins gegenüber jenem ausgezeichneten Gelehrten nicht geradezu das allerletzte Wort sprechen mag, will ich doch zur Bekräftigung meiner gleich im Beginne bekannten Ansicht noch einige wichtige Belege aus dem inneren Wesen des Stückes herausschöpfen. Wenngleich nämlich Charakter und Schicksal des Helden nicht in jenen Zusammenhang gebracht sind, wie ihn das ernste Drama erfordert, ist wohl zu beachten, daß Pericles wie nachher seine Tochter Marina, diese in den letzten Akten den Dichter ausnehmend fesselnde anmutige Gestalt, gleichermaßen beide den häßlichsten Lasterpfuhl berühren und unter schweren Gefahren sich ihm entwinden. Pericles muß flüchten vor der Wut des Antiochus, sogar sein Tyrus verlassen und auf das Meer hinauseilen, «von dem» nach Gowers Wort «selten das Glück herkommt». Mit einer realistischen Sachkenntnis stimmt diese Meinung vom Meere zwar recht wenig, doch hat man sich in die märchenhafte Anschauungsart zu versetzen, welche das ganze Stück beherrscht. Alsdann ist allerdings eine gewisse Ursächlichkeit der Leiden des Helden mit seinem trotzig abweisenden Verhalten gegen Antiochus zu bemerken und Helicanus nennt sogar das Leid seines Fürsten «selbstverschuldet» (I, 2), was mit fragloser Beziehung auf das innere dramatische Getriebe gesprochen wird. Des ferneren halte man Umschau über die in den Charakteren wirkenden Gegensätze: hier der wollüstige, gleißnerische Antiochus, einer der Tyrannen, «die zu fürchten sind, wenn sie küssen» (I, 2), dort Pericles, der dem Wohle seines Volkes hingegebene König, der nicht mehr sein mag, als die Baumkrone, «welche die sie nährenden Wurzeln schirmt» (I, 2), ein Wohltäter für Darbende, ein Tapferer, der im rostigen Panzer, dem gesegneten Erbtum seines frommen Vaters, die schöne Thaisa sich gewinnt, ein ganzer Mann, der jeden Eid verschmäht, weil ein Wort an sich schon einen Eid ihm bedeutet (ebenda). Sein Verwalter ist der verständige, redliche Helicanus, den keine Versuchung zur Untreue verlockt. Weiter Simonides voll biederer Offenheit und frohsinniger Laune, Cerimon, dem Tüchtigkeit und Tugend mehr gelten als Reichtum und Adel, ein Geistesbruder des Mönches Lorenzo, der in Pflanzen, Steinen, Metallen die Segenskräfte der Natur ergründete, was ihn tiefer befriedigte als das Verlangen nach flüchtig eitlen Ehren und Schätzen, diesen Ergötzungen für den Narren und für den Tod. Auf der andern Seite der aufs Gute gerichtete, aber lässige Cleon, der sich dazu hergibt, den tückischsten Mord vor Pericles zu verheimlichen, und die durch und durch niederträchtige Dionysa, welche von Delius nicht ganz passend mit der doch immer von mächtigem Ehrgeiz durchglühten Lady Macbeth zusammengestellt wird, während diese Frau aus verletzter Muttereitelkeit den Mörder dingt, darin freilich der Lady gleichend, daß Wahrheit ihr nur so weit reicht, wie der Schein der Dinge; wie «Tote Gemälde sind», so ist ein «Grabmal mit goldnen Lettern» unwiderlegbar. Thaisa ist ein echtes, reingestimmtes Weib, ebenso zurückhaltend wie dann wieder offen in ihrer Liebe zu einem edlen Manne, die rechte Mutter einer Marina, dieser «schönsten Rose» ohne des «Lasters Wurm», gegen den sie in der Höhle niedrigster

Verkommenheit gefeit bleibt, angetan mit Dianas «silbernem Keuschheitsgewande», dies Mädchen, das der Vater, ohne die Tochter in ihr zu erkennen, «stillbescheiden wie Gerechtigkeit» nennt und dem «Fürstensitze gekrönter Wahrheit» vergleicht, Dionysas vollkommenes Widerspiel. Der offenherzig edle Lysimachus wird von ihrer reinen Schönheit unverzüglich bezwungen und sein unbeständig leidenschaftlicher Sinn verwandelt. Daß sehr bald nach der Bühnenvorstellung die Schilderung von Mutter und Tochter und deren Schicksalen im «Pericles» zu der vielfach ähnlichen Schöpfung von Hermione und Perdita im «Wintermärchen» (1610 oder 1612) Shakespeare eine Vorstudie abgab, ist anzunehmen, und es zieht kaum noch jemand Shakespeares Hand in der Zeichnung von Thaisa und Marina in Zweifel.

Es zeigt diese Gegenüberstellung aller Gestalten des Schauspiels wohl zur Genüge, wie wiederum hier eine innerliche Welt der Wahrheit als kostbarster Selbstbesitz des Menschen im Gegensatze steht zum Sinnentruge und der von ihm abhängigen glatten Selbstsucht und Falschheit des Welttreibens. Und so komme ich wieder zu jener charakteristischen Eigentümlichkeit, die, wie ich wiederholt dartat, sämtliche Dramen Shakespeares ethisch durchsättigt und den poetischen Gehalt und Grundton für die ästhetische Formgabe seiner Kompositionen in ihrer Gesamtheit abgibt. So wenig an sich allein genommen dies ethische Moment für die Kunst bedeutet, wird es alles, wenn es diesen Genius mit Schöpferkraft erfüllt und zum tiefblickenden Auge sich die stoffbezwingende Hand gesellt. So sehr ist dies das Geheimsiegel des Shakespeare'schen Geisteswesens, daß man, wie ich behaupten möchte, dadurch allein über die Echtheit seiner Stücke oder die Unechtheit entscheiden könnte. Merkwürdig genug, daß von dieser Art der auch sonst ideenlose und nur im einzelnen bedeutende erste Teil von «Heinrich VI.» nichts aufweist, so wenig wie «Eduard III.» und andere Apokrypha. Gerade ein Stück, wie «Arden von Feversham», das sich um einen heimtückischen Mordanschlag dreht, zeigt den Abstand; denn es gilt anstatt des von innen herausgekehrten echt dramatischen Lebens alles darin das Pragmatische, und das Kleinbild wird nirgends zum Weltbilde.

Ich will aus dem «Pericles» noch die einzelnen Stellen, die diesen ethischen Grundton anschlagen, außer den schon angeführten Worten des Helden, des Cerimon, der Dionysa, hierhersetzen und merke dabei an, daß oft genug in der packenden Bildkraft des einzelnen im Stücke, insbesondere bei Vergleichen, sich die Löwenklaue Shakespeares nicht zu verbergen scheint. Pericles spricht von Antiochus:

So liebenswürdig deckt er seine Sünden!
Doch seine Tat ist nichts als Heuchelei,
In keinem Dinge gut als fürs Gesicht.

und:

Wer nicht errötet
Bei schwarzer Tat, verdunkelnd noch die Nacht,
Nimmt jeder List, sie zu verhüllen, Acht!
Es zeugt die Sünde sich in Sünden fort,
Die Flamme gibt den Rauch, die Lust den Mord.
Verrat und Gift sind Hände schier der Sünde
Sind, traun, der Schild, um sie vor Scham zu hüten.

Sodann Helicanus:

Mißbrauch der Könige ist Schmeichelei;
Denn wie der Blasebalg schürt sie die Sünde,
Und, wer sich schmeicheln läßt, ist nur ein Funke,
Dem Hitz' und höh're Glut gibt solcher Anhauch.

Cleon sagt:

Du redest so, als würdest nie du klug;
Wer gar so schön uns anblickt, sinnet Trug.

Dann Simonides:

Die Meinung ist ein Tor, so sie schlägt an
Die äußre Kleidung für den inn'ren Mann.

und:

Es preist ein reiner Wert
Sich selbst.

Cleon zu Dionysa:

Der Harpyie bist du gleich,
Die trügerisch in deiner Engelsbildung
Du fassest doch mit deinen Adlerskrallen.

Gower als Chorus mahnt:

Den Glauben schaut geäfft von Gleißnerei,
Verstellten Schmerz, als ob er ehrlich sei.

und:

Der groben Schurkerei steht nichts so an,
Als was des Schmeichelns sanfte Stimme kann.

Äußerst satirische Kritik übt Lysimachus, als des Kupplers Bursche versichert, «auch anständig sein zu können», indem er hinwirft: «Das leiht dem Rufe eines Kupplers Würde, wie es so manchem das gute Ansehen von Sittenreinheit gibt.» Es erstreckt sich diese Gedankenrichtung hinab bis zu den Volksgestalten der Fischer, die «von des Meeres befloßten Tieren der Menschen Schwächen ableiten», wie sie sich von den «Walfischen» der menschlichen Gesellschaft und «von des Armen Recht vor Gericht», das «wie ein Fisch im Netze hange und schwerlich herauskomme», unterhalten. — Haben wir im «Pericles» einen Frühversuch Shakespeares zu erkennen, dann besagt es desto mehr, daß uns hier sofort dieser eigenste Geisteszug seines Dichtens begegnet.

Wenn davon Possarts Bearbeitung manches verwischt, schmälere ich doch andererseits ihre Verdienste nicht und gebe zu, daß gerade dieses Stück in seiner noch unfertigen dramatischen Entwicklung, um auf unserem Theater zu erscheinen, einiger Umgestaltungen bedurfte. Die Chorus-Reden Gowers muten uns fremd an und wer ist uns heute Gower selbst? Außerdem sind die Bordellszenen des vierten Aktes, deren poetische Kraft ich unmöglich so bewundern kann wie Delius, unerträglich auf unseren Bühnen. Sind auch einige Striche darin, die Shakespeare'schen Geist atmen, gebricht es doch zu sehr an Humor und Laune, die der

Meister sonst über den Ekel des Lasters so üppig ausstreut, um von solchem Bilde gänzlicher Verkommenheit den ästhetischen Genuß zu ermöglichen. Hier gerade liegt ein wunder Punkt des Stückes und zwar wohl noch mehr seiner Anlage als seiner Ausführung; denn über diese Gemeinheit durfte kaum mit allzu versöhnendem Humor hinweggeglitten werden, da es ja eben im Plane liegt, der unverletzbaren Reinheit Marinas selbst inmitten des offenbarsten Schmutzes Ausdruck zu leihen. Possart hat hier so getilgt, daß für den äußeren Zusammenhang nichts fehlt, doch wird dadurch dieser Teil des Stückes in seiner eigentlichen Bedeutung, dem Triumphe Marinas über das Laster, verkürzt. Am Widrigen dieser Szenen möchte ich, so wenig der durch einzelnes darin sich gut bezeugende Shakespeare'sche Ursprung wohl in Frage kommt, gerade die deutliche Spur vom frühen Entwurfe des Werkes, gegen welche der reife Dichter nachsichtig war, erblicken. Wie viel künstlerischer und wirksamer ist Isabellas Sieg über Angelo in «Maß für Maß» (1603 oder 1604)! Den Wegfall der Eröffnungsszene, die uns den blutschänderischen Antiochus selber vorführt, in Possarts Einrichtung bedaure ich wie Alfred Meißner (a. a. O.); denn sie ist die unentbehrliche Unterlage der Handlung und macht bloß erzählt geringen Eindruck. Auch die erste Szene Cleons vermißt man ungern.

In allen Teilen reizte Possart mehr das äußerlich Märchenhafte und Romantische, als der dem zu Grunde liegende poetische Gehalt des Stückes. Er entfaltet jenes mit Lust, indem er hier und da, wie beim Turnier, dem Auge noch reichere Bilder bot, manches aus dem Chorus in die Handlung übernahm und da das Nötige zurückhaltend und mit würdiger Behandlung der eingelegten Verse ergänzte. Perfalls Musik leitet ein und begleitet mit bald mächtigen bald schmelzenden Klängen die Handlung. Bei der verschwenderischen dekorativen Ausstattung vermied man die Shakespeare-Bühne, doch darf gefragt werden, ob im besonderen gerade der echte Märchengehalt für die Phantasie durch üppige Dekorationspracht wachse, wie man das freilich bei den Ferien und Weihnachtskindervorstellungen annimmt. Die Regie (Herr Oberregisseur Savits) ließ auf der Bühne das Schiff im Kampfe mit den Meereswogen stille stehen und veranschaulichte allein diese in ihrer ungestümen Bewegung. Wer da weiß, welch ein ungeschlachtes Ding auf dem Theater ein von den Wogen geschleudertes Schiff ist, der wird es verstehen, daß man hier gern der Phantasie das Ihre hinzuzutun überläßt. Ich habe in der «Afrikanerin» und auch im «Sturm» nach Dingelstedts Einrichtung in Weimar wie dann bei einer Aufführung dieses Stückes hier in München untergehende Schiffe unter jeglichem Aufwand von Naturtreue gesehen und kann nur sagen, daß unter dem wüsten Gelärme des Hussa und Halloh Kunst und Gedicht ihre Seele aufgaben. Dergleichen Kunststücke sollte man den Automatentheatern der Schützenwiesen überlassen. Solch ein doch nur immerhin tänzelndes Theaterschiff gibt, während es die Kunstdarstellung stört, das wahre Bild eines Schiffes im Wellentanze auch nicht von fern, und neben das seelische Spiel von Menschen sollte man diese hölzernen Ungetüme als Mitspieler so wenig einführen, wie allerhand Getier. Zu sagen wäre nur, daß mit der übrigen sonst überall bei der Aufführung angewandten realistisch bunten Szenerie das stillestehende Schiff im Wogentosen sich nicht recht reimte.

Die Darstellung war löblich, hervorragend Matthieu Lützenkirchen als Pericles, der insbesondere im vierten Akt (bei Possart, sonst fünften) die düstere Schwermut, das Hinstarren und Brüten, die bangen Zweifel und die auflebende

Hoffnung, die Seligkeit des Wiedersehens unter dem verzückten Lauschen auf die Musik der Sphären wunderbar verlebendigte.

Von anderen Vorstellungen erwähne ich die von «Romeo und Julia» (Shakespeare-Bühne), in der Herr Salfner jetzt den Romeo spielt und seinem Vorgänger und deutlichen Vorbilde, Herrn Lützenkirchen, mit Glück nacheifert. Die Fortschritte des jungen Künstlers im hohen Drama haben bei aller Welt frohe Überraschung erregt, und mit Befremden hört man, daß er aus dem Verbande der Hofbühne ausscheiden solle, für die in dem so schwer zu besetzenden Fache junger, namentlich auch Shakespeare'scher Helden manches von ihm zu erwarten war. Fräulein Berndl spielte die Julia, zumal das Erwachen der Liebe in der Balkonszene, so lebensvoll, wie wir sie nie noch von ihr sahen. — Wenig erfreulich war eine Wiederaufnahme des «Julius Cäsar» (Shakespeare-Bühne unter Vertauschung des stabilen romanischen Baues in einen antiken Säulenbau) beinahe in allen großen und kleinen Rollen, auch dem Antonius des Herrn — Lützenkirchen. Von dieser Leistung schrieb ich vor sieben Jahren («Deutsche Dramaturgie» 1898, Januarheft), daß «treffende Wahrheit und Schönheit im Bunde waren, eine Natur, die sich in der Kunst, eine Kunst, die sich auf Grund der Natur vollendet». In der Tat gehörte das zum Vollendetsten, was wir jemals auf dem Theater gesehen. Aber — heute? Nicht daß nicht vieles wiederum außerordentlich war, doch statt der unmittelbaren Wahrheit der Natur war das mehr die beanspruchte des Virtuosen. Die wahre Natur, die so wenig verstandesmäßige Nüchternheit wie greller Aufputz ist, in deren gleichmäßig mildem Lichte Auffallendes und Erstaunliches noch wie selbstverständlich erscheint, der alles Vereinzeln und Zerstückeln der Wirkung, alles Herausreißen aus ihrem einheitlich festen Gange zuwider ist, sprach uns aus der großen Rede auf dem Forum diesmal nicht an. Es fehlte der freie, mächtige Geisteszug zu sehr. Man sah diesem Antonius die Verstellungskunst manchmal auf hundert Schritte an; die Wirkung auf Roms Volk wurde da so fraglich wie auf das Publikum. Diese zündende Rede ist ja geniale Eingebung, keineswegs bloß kalt ausgetüftelte Komödie, aus dem echten Schmerze des Marc Anton um Cäsars blutiges Ende, über den Shakespeare durch den Monolog jeden Zweifel hinweggräumt, flammt sie auf, und es sprüht jedes Wort von Liebe zu Cäsar, von verstecktem Ingrimm gegen seine «Schlächter», die «ehrenwerten Männer», wie er sie mit desto bittrerer Ironie nennt, weil er im Grunde namentlich Brutus, was er am Ende des Stückes gesteht, wirklich für höchst ehrenwert hält. Die Lage gibt Antonius von selbst jene feinen Künste ein, durch die er das Volk in Aufruhr bringt. Daß der Lebemann Antonius kein eigentlich weltkluger Diplomat ist, hat uns Shakespeare mehrfach angedeutet, doch, wo die Stunde ruft, läßt er in Klugheit hinter sich die Klügsten. — Der Strom der Rede wollte diesmal Herrn Lützenkirchen nicht fluten, mit dem er einstmals den Widerhall jubelnden, nicht endenden Beifalls weckte. Er wollte zu viel mit dem Einzelnen wirken, er überschritt die ungemein zarte Grenze, jenseits derer ein eben noch richtig gewählter Ausdruck sofort falsch wirkt, mehrfach. Zu früh wäre es, wenn die aus dem Vollen und Ganzen der Innerlichkeit schöpfende Kraft, die ja für den rechten Künstler «Jugend, die uns nie verfliegt» ist, einem so bedeutenden Darsteller jetzt schon schwände. In Gefahr aber sehen wir Matthieu Lützenkirchen jene Jugend an ein Virtuosentum zu verraten, das alles zu können vermeint und so oft bei der Ohnmacht anlangt. Ganz falsch war es zudem, daß im Unterschiede von den Vorstellungen von 1898 der Auftritt, der uns Cinna, den Poeten,

als Opfer der losgelassenen Volkswut zeigt, diesmal wegfiel. Geschah das, um dem Darsteller des Antonius den Aktschluß nicht zu verderben? Ein beklagenswert unkünstlerischer Standpunkt wäre das, in dem man sich dazu verrechnete. Die Macht der Rede des Antonius fühlt man, wenn der Schauspieler sie zündend wiedergab, im «Unheil, das im Zuge ist», dessen Anblick unmöglich fehlen darf, am allerbesten nach, und dafür erbrachten die früheren Vorstellungen den Beweis.

Über eine Vorstellung von «Was ihr wollt», der ich nicht beiwohnen konnte, berichteten die hiesigen Blätter sehr günstig, und die «Allgemeine Ztg.» schrieb: «Die Vorstellung fand auf der Shakespeare-Bühne statt, was eine überaus stilreine und vor allem so schlagende und stimmungsvolle Darstellung ermöglichte, daß die tolle Dreikönigstagskomödie trotz den vielen Verwandlungen nur mit einer nennenswerten Pause gespielt, das Publikum aus der behaglichsten Heiterkeit nicht herauskommen ließ.»

Aus Paris, den 29. Nov. 1904 brachten die «Münchener Neuesten Nachrichten» folgende Depesche: «Im Theater Antoine wurde Shakespeares 'König Lear', bearbeitet von dem Akademiker Pierri Loti und von Emil Wedel, bei der Generalprobe sehr beifällig, zum Teil enthusiastisch, aufgenommen. Der ursprüngliche Text war in 28 Bildern beibehalten und die Einrichtung genau wie auf der Münchener Shakespeare-Bühne. Antoine war zwar nicht jeder Zoll ein König, wirkte aber durch Einfachheit; seine Mitspieler übertrieben vielfach durch stillosen Naturalismus.» Wozu, fragen wir, die Shakespeare-Bühne, wenn man bearbeiten und statt der 53 Bilder der Dichtung 28 geben will?

München. Walter Bormann.

Shakespeare im Königlichen Schauspielhaus zu Dresden.

Wenn das Dresdener Königliche Schauspielhaus heute als eine der wenigen führenden Bühnen Deutschlands gilt, so verdankt es diesen Ruhmestitel nächst seiner Förderung des modernen Dramas zumeist der gewissenhaften Pflege, die es unsern Klassikern und nicht zuletzt Shakespeare angedeihen läßt. Namentlich die beiden letzten Jahre brachten in dieser Hinsicht viel Interessantes. Am 5. März 1903 ging «Der Widerspenstigen Zähmung» in einer Neubearbeitung[1]) des Hoftheaterdramaturgen Dr. Karl Zeiß zum ersten Male unter rauschendem Beifall über die Bretter und erlebte bis jetzt 20 Wiederholungen, eine Anzahl, die dem Werke auf einer deutschen Bühne wohl noch nicht beschieden war. Während Eugen Kilian in seiner Bearbeitung dieses Dramas nur das Shakespeare'sche Vorspiel gebracht hatte, gibt Zeiß zum ersten Male das Stück im vollständigen Rahmen. Er nahm das bei Shakespeare fehlende Nachspiel aus dem Schlusse des älteren Stückes «The Taming of a Shrew» von 1594, das Shakespeare ja nachweislich benutzte und reduzierte durch kluges Verwenden des Zwischenvorhanges die 12 Verwandlungen

[1]) «Der Widerspenstigen Zähmung» («The Taming of the Shrew»), Lustspiel in 5 Akten, einem Vorspiel und Nachspiel von William Shakespeare. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Dr. Karl Zeiß. Leipzig. 1903. Max Hesses Verlag.

des Shakespeare'schen Originals auf 6, ohne dabei Hinzudichtungen à la Deinhardstein im eigentlichen Stück vorzunehmen.

Noch im gleichen Jahre fand ein Zyklus sämtlicher Königsdramen an neun Abenden statt, der, in seiner Ausdehnung über Dingelstedts Zyklus hinausgehend, auch «König Johann» und «König Heinrich VIII.» brachte. In der folgenden Spielzeit vom 6. September 1903 bis zum 25. Juni 1904 war Shakespeare mit sieben Werken («Der Kaufmann von Venedig»; «Der Widerspenstigen Zähmung»; «Julius Cäsar»; «Othello»; «Ein Sommernachtstraum»; «Hamlet»; «Mabeth») und 18 Aufführungen vertreten. Die gegenwärtige Spielzeit wurde mit dem «Sommernachtstraum» eröffnet. Bis zum 1. März waren 9 Abende Shakespeare'schen Dramen gewidmet.

Dresden. Christian Gaehde.

Der «Sommernachtstraum» unter freiem Himmel.

In diesem Jahre hat sich Shakespeare wieder von einer neuen Seite bewährt. Er hat eine Idee verfechten helfen, die die Freunde germanischer Kunst und Dichtung hoch einschätzen und befördern, die Idee des Landschaftstheaters, der Bühne unter freiem Himmel. In dem von Dr. Wachler gegründeten und geleiteten Harzer Bergtheater bei Thale wurde der «Sommernachtstraum» 15 mal in diesem Sommer gegeben, und wer dort eine Aufführung gesehen hat, der hat das Werk auf dieser Landschaftsbühne eine Auferstehung erleben sehen, die mindestens ebenso groß war wie die jetzt so sehr gelobte prächtige Aufführung des «Neuen Theaters» in Berlin. Hat die Berliner Aufführung durch feinste Ausführung alter und neuer Regiekunst neue poetische Werte aus dem Werke gelockt, so hat jene Aufführung unter freiem Himmel noch größere Bedeutung, weil sie die Dichtung neu erprobte und auf eine ganz neue poetische Grundlage ihrer Wirksamkeit stellte. Der «Sommernachtstraum» im Freien hat so einen Beweis für die Lebensfähigkeit der Landschaftsbühne erbracht.

Mehr als 300 Jahre nach seinem Entstehen also wirkt das Werk von einer neuen Bühne mit neuer elementarer Kraft, als etwas Ewig-Junges. Das spricht ebenso für Shakespeares Werk wie auch für die Bühne, die dies gekonnt. Und wenn der «Sommernachtstraum» in jenem Berggelände an Sommersonntagabenden in Szene ging, so hat er mehrmals ein ausverkauftes Haus gebracht; 900—1000 Besucher haben sich unter seinen Worten und den Klängen der Mendelssohn'schen Musik in die Sommernacht führen lassen, und da haben wir im Publikum Leute des Volkes gesehen, von denen wir überzeugt sind, daß sie sicherlich noch kein Shakespeare'sches Stück auf der Bühne gesehen haben und daß sie auch kaum anderswo ein geschlossenes Theater besuchen würden, um ein Shakespeare'sches Stück zu sehen. Hier haben sie gesessen und andachtsvoll in die Berggegend und auf die große Naturbühne hinuntergeschaut und auf die prächtige Darstellung.

Die Aufführung der Weimarer Künstler auf der Bergtheaterbühne unter ausgezeichneter Regie war prächtig. Sie wies einen Puck auf (Fräulein Adolphi), dessen Leistung zu dem besten gehört, was wir je gesehen haben. Dasselbe, was

man bei der Berliner Aufführung als etwas ganz Neues lobte, ist hier von Frl. Adolphi schon verwirklicht worden: der Puck als Kobold, als frecher Geselle, als polternder Waldgeist, nicht als lieblicher Feenspuk einer liebenswürdig erscheinenden Schauspielerin. Pucks Sprünge auf dieser großen Bühne von Sand, Gesträuch, Berg, Fels und Baum sind von einer Lebenswahrheit, wie sie auf der geschlossenen städtischen Bühne auch bei der besten Aufführung kaum erreichbar ist. Während der Zwischenaktsmusik vor dem 4. Akt stieg Puck mit Oberon auf den Feuerfelsen und warf eine Handvoll Walderde in die Lande; das war beim Scheiden der Sonne eines jener poetischen Bilder, an denen die Bergtheateraufführung reich war und die ganz auf jener Bahn künstlerischer Interpretion lagen, die neue, aber immanente Werte aus der Dichtung herausholt.

Besondere Erwähnung verdienen noch die köstlichen Clownszenen: Herr Peter Squenz mit seinen fünf Handwerkern; wie denn den Rüpelszenen überhaupt neben dem Puck und den Elfenchören die Landschaftsbühne am meisten zu statten kommt. Wie die Handwerker, von Puck gescheucht, vor Zettels spukhafter Verwandlung fliehen, das kann unseres Erachtens in dieser Prägnanz nur auf der Landschaftsbühne dargestellt werden. Die freie Beweglichkeit wirkte wohltuend, und für den Bergomasker-Tanz war wirklich Platz. Herrn Oskars Leistung als Flaut-Thisbe war meisterhaft; da kam der Charakter des ernsten Theaterspielers Flaut, der seiner Handwerkerwürde nichts vergeben will, vortrefflich zum Ausdruck. Herr Daghofer gab den Weber Zettel sehr lustig und war besonders dann auf der Höhe, wenn er den heiligen Ernst in dieser Handwerker-Künstlerseele zur Geltung brachte.

In die Nacht hinein steigt der Rauch der Kandelaber und der Pechfackeln. Wo kurz zuvor die Liebenden geschlummert, wo Oberon und Titania grollten und Puck dem «Sappermentszettel» den Eselskopf aufsetzte, ist Hochzeitsfest bei König Theseus unter Pechfackelschein, der einzigen Beleuchtung der Naturbühne. Dies primitive Mittel, eines derjenigen, mit denen hier die Szenenverwandlungen nur eben angedeutet wurden, erinnerte an die Shakespeare'sche Einheit des Ortes à la Verwandlungsbühne und paßte gerade in seiner großzügigen Einfachheit ganz vortrefflich für Shakespeares Werk. Die ganze Aufführung war ein Experiment, das dem großen Briten zur Ehre gereicht und wieder einen neuen Maßstab für seine große Kunst gibt.

Theseus ruft zur Nacht; nun schlüpfen aus dem Dunkel der echten Harzeichen die Elfen noch einmal hervor und segnen singend das Haus. Die warme Sommernacht umgibt uns noch, wenn der Spuk dort unten verschwunden ist und wir erwachen, als «hätten wir geträumet hier und geschaut in Nachtgesichten, unseres eignen Hirnes Dichten». Es ist wirklich Nacht. Die Pechbecken lodern noch, Puck ist verschwunden. Ein Nachtwind geht über die Berge, die eben noch vom letzten Strahl der untergehenden Sonne bei Titanias Zauberschlaf beschienen waren: es war wirklich ein Traum!

Jena. Dr. A. Elster.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1904.

Aachen (Stadttheater, Dir. Paul Schrötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Altenburg, S.-A. (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendanzrat Peter Liebig). Othello (Schlegel-Tieck) 1 m. (Matkowsky a. G.)

Altona (Stadttheater, Dir. Bittong-Bachur). Romeo und Julia, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 7 m. — König Richard III., 2 m.

Ansbach (Königl. Schloßtheater, Dir. J. B. Drummer). Romeo und Julia, 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Großer Wwe.). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Carl Häusler). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. v.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Ballenstedt (Kurtheater, Dir. A. Grans). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Romeo und Julia, 1 m.

Basel (Stadttheater, Intendanz). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. (1 m. in Mülhausen i. E.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bayreuth (Königl. Opernhaus, Dir. R. Steng-Kraus). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Berlin (Königl. Schauspiele, Schauspielhaus). König Johann (Oechelhäuser), 1 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Heinrich V. (Oechelhäuser), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. — König Heinrich IV. 1. T. (Oechelhäuser), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 2 m.

Berlin (Königl. Schauspiele, Neues Königl. Opernhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Heinrich V. (Oechelhäuser), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello (Baudissin), 1 m. — Macbeth, 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Dr. Paul Lindau). Troilus und Cressida (Lindau), 8 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Halm und Graul). Ein Wintermärchen, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Berlin (Neues Theater, Dir. Max Reinhardt). Die lustigen Weiber von Windsor (R. Vallentin), 25 m.

Berlin (Schillertheater O., Dir. Raph. Löwenfeld). Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 12 m.

Berlin (Schillertheater, Friedrich-Wilhelmstädter Theater, Dir. Raph. Löwenfeld). König Lear (Schlegel-Tieck), 18 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 1 m.

Berlin (Centraltheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Ludwig Rosenfeld). Romeo und Julia, 10 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Julius Cäsar, 9 m. — Hamlet, 8 m.

Berlin (Carl Weiß-Theater, Dir. Max Ed. Fischer). Othello, 2 m.

Berlin (Belle Alliance-Theater). Hamlet, 1 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Georg Kiedaisch). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Beuthen, O.-Schl. (Neues Stadttheater, Dir. Hans Knapp). König Richard III. (Barnay), 1 m. — König Lear (Barnay), 1 m. (in Zabrze). — Die lustigen Weiber von Windsor (A. Halm), 3 m. (1 m. in Zabrze). — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. (1 m. in Zabrze). — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Deinhardstein), 1 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. Oscar Lange). Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. in Minden, 1 m. in Herford). — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m.

Bielefeld (Sommertheater, Dir. Lang und Präger). Romeo und Julia, 1 m.

Bielitz (Stadttheater, Dir. L Bauer). Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Bochum (Stadttheater, Dir. Otto Voges). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Bonn (Stadttheater, Dir. Otto Beck). König Lear, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (franz. Bearb. von A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max mit Gesellschaft).
Brandenburg a. H. (Sommertheater, Dir. H. Steingötter). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Braunschweig (Herzogl. Hof-Theater). Othello, 1 m. (Fr. Langrock). — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. Friedrich Erdmann-Jesnitzer). Julius Cäsar, 2 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 3 m.
Bremen (Deutsches Theater, Dir. Ferdinand und Moor). Hamlet, 3 m. (1 m. in Wilhelmshaven, 1 m. in Münster i. W.) — Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. (2 m. in Münster i. W., 1 m. in Lübeck.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (F. Bonn u. Frau a. G.)
Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Löwe). Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — König Richard II. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich IV., 1. T., 3 m. (Thalia-theater.) Was ihr wollt (Schlegel), 3 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Meininger Einrichtung), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 3 m.
Bromberg (Patzers Sommertheater, Dir. A. Knabe). Othello, 2 m.
Brünn (Stadttheater, Dir. A. Lechner). Julius Cäsar, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)
Cöthen (Tivolitheater, Dir. W. Paul). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Cöthen (Konzerthaus, Dir. Reinh. Goeschke). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Albert a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Bartels a. G.)
Czernowitz (Stadttheater, Dir. Kuhn und Müller). Hamlet, 1 m. (Frl. Sandrock a. G.)
Danzig (Stadttheater, Dir. E. Sowade). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Othello (Voß), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Demmin i. P. etc. (Stadttheater, Dir. A. Albert). Othello (Schlegel-Tieck), 6 m.
Dessau (Herzogl. Hoftheater). Hamlet, 1 m. (M. Lützenkirchen a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.
Döbeln (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. in Bautzen.)
Dortmund (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Dresden-Altstadt (Königl. Opernhaus). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Dresden-Neustadt (Königl. Schauspielhaus). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 5 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. (L. Stiehl.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Nolewska a. G.)
Dresden (Residenztheater, Dir. Karl und Witt). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (Matkowsky a. G.)
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Ludwig Zimmermann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia 1 m. — Hamlet, 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m.
Eisenach (Stadttheater, Dir. R. Possin). Die Komödie der Irrungen, 1 m.
Elbing (Stadttheater, Dir. W. Soendermann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Hildebrandt a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.
Ems, Bad (Kurtheater, Dir. D. Karl). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Lewinsky a. G.)
Erfurt (Stadttheater, Dir. Hofrat Benno Koebke). Romeo und Julia, 4 m.
Essen a. d. Ruhr (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Romeo und Julia, 2 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. (1 m. in Apenrade und 1 m. Matkowsky a. G.) — Julius Cäsar, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.
Frankenhausen (Kurtheater, Dir. A. Eng). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m.
Frankfurt a. M. (Schauspielhaus). Othello, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 7 m. — Romeo und Julia, 6 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen, 1 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Oskar Lange). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Freiburg i. Br. (Stadttheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m.
Fürth i. B. (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Gera (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Macbeth (Dingelstedt), 1 m.
Giessen-Marburg (verein. Stadttheater, Dir. Hermann Steingötter). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. (1 m. Kirch a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m. (M. Sandorff, A. Pape, H. Merz a. G.) — Romeo und Julia, 2 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. Norb. Berstl). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othelo, 1 m.
Graudenz (Stadttheater, Dir. Fritz Stammer). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Graz (Steiermark) (Stadttheater, Dir. Alfred Cavar). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Güstrow i. M. (Stadttheater, Dir. F. Berthold). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. (in Forst i. L.).
Halberstadt (Stadttheater, Dir. H. Norbert). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. M. Richards). Julius Cäsar, 3 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. [illegible] Bachur). Romeo und Juli[illegible] Der Kaufmann von Venedi[illegible] Der Sturm (Kilian), 4 m. 2 m. — König Richard I[illegible]
Hamburg (Deutsches Sch[illegible] Dir. Frh. von Berger). [illegible] 2 m. — Der Kaufmann v[illegible] 22 m. — Ein Wintermärch[illegible] stedt), 1 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. He[illegible] Die bezähmte Widerspens[illegible] hardstein), 3 m. (1 m. i[illegible] 1 m. in Offenbach.)
Hannover (Königl. Theater). [illegible] zähmte Widerspenstige ([illegible] 3 m. — König Lear (Schlege[illegible] 2 m. — König Richard I[illegible] stedt), 1 m. — Romeo (Schlegel), 1 m. — Ein Wi[illegible] (Dingelstedt), 1 m. — Vie[illegible] Nichts (Holtei), 1 m. — E[illegible] nachtstraum (Schlegel), 2 [illegible] Heinrich IV., 1. T. (Dingel[illegible] — König Heinrich IV., 2. [illegible] 1 m.
Harburg a. d. Elbe (Stadtt[illegible] Alfr. Wötzel). Hamlet (Sch[illegible] — (Dir. Paul Göding.) K[illegible] 1 m. — Der Widerspenstige[illegible] 1 m.
Harzburg (Kurtheater, Dir. [illegible] Der Kaufmann von Vened[illegible] Othello, 1 m.
Heidelberg (Stadttheater, Dir. [illegible] rich). Der Widerspenstige[illegible] (Baudissin-Deinhardstein),
Heilbronn (Aktientheater, [illegible] und Krauß). Ein Wi[illegible] (Dingelstedt), 2 m. — Ot[illegible]
Helmstedt, Bad (Sommerth[illegible] Fritz Stammer). Der Kau[illegible] Venedig, 1 m. — Der Wide[illegible] Zähmung, 2 m.
Herford (Stadttheater, Dir. Jo[illegible] Der Widerspenstigen Zähm[illegible] (Oscar Bohnée a. G.)
Hermannstadt (Stadttheater, [illegible] Bauer). Romeo und Julia.
Hildesheim (Sommertheater, [illegible] Berstl). Romeo und Juli[illegible] Tieck), 1 m. (Christians a. [illegible] Kaufmann von Venedig [illegible] 1 m. — Othello (Schlegel [illegible] Viel Lärm um Nichts (Ho[illegible]
Jena (Stadttheater, Dir. N. u. [illegible] Der Kaufmann von Venedi[illegible] 1 m.
Ingolstadt (Stadttheater, Dir. [illegible] Romeo und Julia, 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Ferd. Arlt). Macbeth, 1 m.
Iserlohn (Stadttheater, Dir. Conrad Seidemann). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Alfred Helm). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Karlsbad (Stadttheater, Dir. Emanuel Raul). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Karlsruhe i.B. (Großherzogl. Hoftheater). König Lear, 2 m. — Das Wintermärchen (Tieck), 3 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m.
Kassel (Königl. Theater). Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Ein Sommernachtstraum, 2 m.
Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Marie Leopold). Hamlet 1 m.
Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Doerner). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
Koburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.
Kolberg (Stadttheater, Dir. Emil Reubke). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (w. v.).
Köln a. Rh. (Neues Stadttheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello 1 m. (F. Alten a G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m. — Macbeth (O. Gildemeister), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 4 m. — (Altes Stadttheater.) Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Fumagalli a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. w. v.). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 2 m. — Macbeth (O. Gildemeister), 4 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Hamlet (französ. Bearb. von A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max mit Gesellschaft.)
Königsberg i.Pr (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV. (Schlegel-Tieck), 4 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.)
Königshütte i. O.-Schl. (Oberschles. Volkstheater, Dir. Hans Winter). Der Kaufmann von Venedig (Barnay), 3 m. (1 m. in Ruda, 1 m. in Kattowitz). — Othello, 1 m. (in Kattowitz). — Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.
Konstanz (Stadttheater, Dir. Dr. Parow und Schmieder). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Krefeld (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Romeo und Julia (Oechelhäuser), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. (1 m. Frl. L. Stollberg.)
Kreuznach, Bad (Kurtheater, Dir. Alfred Helm). Hamlet, 1 m. (R. Christians a. G.)
Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Geh. Hofrat Max Staegemann). König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. (Grube 1 m. a. G.) — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Imogen-Cymbelin (Bulthaupt), 1 m. — (Altes Stadttheater.) Hamlet (franz. Bearb. von A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max mit Gesellschaft.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.
Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Anton Hartmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.
Leipzig (Battenbergtheater, Dir. Louis Kaiser). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.
Liegnitz (Stadttheater, Dir. J. W. Herrmann). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.
Liegnitz (Wilhelmtheater, Dir. Gustav Botz). Othello, 2 m.
Lindau (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Othello 2 m.
Linz a. D. (Landestheater, Dir. Schramm und Wallner). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Frl. Sandrock a. G.)
Lodz i. Russl. (Deutsches Theater, Dir. Albert Rosenthal). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Othello, 2 m. — Hamlet, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Lübeck (Stadttheater, Dir. Fr. Gottscheid). Hamlet (Schlegel), 1 m. (W. Schmidt-

Häßler a. G.) — Othello 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Lübeck (Wilhelmtheater, Dir. Emil Feldhusen). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Herr und Frau Otto a G.)

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Richard Grünberg). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Hanns Eichler). Othello (Wittmann), 4 m. (1 m. Matkowsky a. G.)

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Cabisius) Macbeth, 1 m. (Frl. Rosa Poppe a. G.) — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Meininger Einrichtung), 1 m. — Romeo und Julia, 3 m. (1 m. in Bernburg.)

Magdeburg (Viktoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Adolf Steinert). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m. (Frl. H Arnstädt, G. Swoboda, Herr M. Adriano, W. Froböse, K. Häußer, A. Wohlmuth a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Nationaltheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Coriolanus (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. Othello (Schlegel), 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 3 m. — (K. Häußer 1 m.) — König Johann (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Meissen (Stadttheater, Dr. Max Baumann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Meran i. Tirol (Stadttheater, Dir. K. v. Maixdorff). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Frl. A. Sandrock a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Meseritz u. Rawitsch (Theater, Dir. H. Gerlach). Othello, 2 m.

Metz (Stadttheater, Dir. D. Neuffer). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (M. Pohl a. G.) — Hamlet (französ. Bearb. von A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max m. Gesellschaft.)

Milwaukee (Deutsches Theater, Dir. Leon Wachsner). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Mülheim a. d. Ruhr (Centralhallentheater, Dir. A. Mentzen). Romeo und Julia, 2 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). König Lear (Schlegel), 1 m. (A. Otto a. G.) — Perikles (Possart), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. (1 m. Schönfeld a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m.

München (Königl. Residenztheater). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

München (Prinzregententheater). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 4 m.

München (Münchener Schauspielhaus, Dir. Stollberg und Schmederer). Hamlet (französ. Bearb. von A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max mit Gesellschaft.)

München (Volkstheater, Dir. Schrumpf). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 7 m.

Nauheim, Bad (Großherzogl. Kurtheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Naumburg a. d. S. (Stadttheater, Dir. Jul. Irwin). Othello (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Neustrelitz (Großherzogl. Theater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Nürnberg (Apollotheater, Dir. Gottscheid und Stein). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. v.).

Oedenburg (Königl. Freistädt. Theater, Dir. Paul Blasel). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Frl. und Herr Reicher a. G.) — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

Olmütz (Königl. Städt. Theater, Dir. Stanislaus Lesser). Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. A. Berthold). König Lear, 1 m. (H. Geißler, C. Peppler a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Paderborn und Written (verein. Stadttheater, Dir. Jos. Herrmann). Hamlet 2 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Passau (Stadttheater, Dir. Otto Norbert-Berditsch). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Philadelphia (Deutsches Theater, Dir. Carl Saake), Romeo und Julia, 2 m.
Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (w. v.)
Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. Rosa Poppe a. G.)
Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Hamlet, 1 m. (M. Hochstetter a. G.) — Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (R. Christians a. G.)
Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. (J. Kainz a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 4 m. — (Königliches Landestheater). Die Kömödie der Irrungen, 1 m.
Pressburg (Königl. Freistädt. Theater, Dir. Paul Blasel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. A. Berti-Eilers). Hamlet, 1 m. (F. Ludwig a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Emil Westen). König Lear, 1 m.
Reinerz, Bad (Kurtheater, Dir. C. Pötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 1 m.
Reval i. Russl. (Stadttheater, Dir. Carl M. Jacoby). König Richard III., 1 m.
Riga i. Russl. (Stadttheater, Dir. Richard Balder). Antonius und Cleopatra, 1 m. König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m.
Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Das Wintermärchen (nach Angabe des Shakespeare-Vereins), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
Rudolstadt (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Lüder). Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)
Schneidemühl (Stadttheater, Dir. H. Gerlach). Othello, 1 m.
Schweidnitz und Neisse (Stadttheater, Dir. Reinh. Goeschke). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m.
Schwerin i. M. (Großherzogl. Hoftheater). Hamlet, 6 m. — Macbeth (Oechelhäuser), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. Lüder und Textor). Othello (Voß), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Spremberg und Forst i. L. (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m.
Stargard i. P. (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. F. Gluth). König Heinrich IV.. 1. u. 2. T., 2 m. — König Richard III., 1 m.
Stettin (Bellevuetheater, Dir. Bruno Türschmann). Hamlet, 3 m.
Stettin (Elysiumtheater, Dir. Hans Egbert und Emler). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.)
St. Gallen (Stadttheater, Dir. Hans Zillich). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Stolp i. P. (Stadttheater, Dir. Hans Egbert-Emler). Othello, 1.
St. Petersburg (Deutsches Theater «Palme», Dir. E. v. Bastineller). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Stralsund-Greifswald (vereinigt. Stadttheater, Dir. Ludw. Treutler). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Strassburg i. Els. (Stadttheater, Dir. Maxim. Wilhelmi). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — König Lear, 1 m. (Frl. C. Bernert, Herr W. Hellmuth-Bräm a. G.)
Stuttgart (Königl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (R. Kohlrausch), 6 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet, 2 m. — (*Cannstatt*, Königl. Wilhelma-Theater.) Hamlet (französ Bearb. von

A. Dumas und Maurice), 1 m. (de Max mit Gesellschaft.)

Teplitz i. B. (Stadttheater, Dir. Emil Raul). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Thorn (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othelllo, 2 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. L. Hannemann). Romeo und Julia, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Franz Froneck). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt, 2 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Carl Heiter). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. —

Ulm a. D. (Stadttheater, Dir. Heinrich Robert). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet, 1 m. (F. Ludwig a. G.)

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (J. Kainz a. G.) — König Lear (Possart), 3 m. — Ein Wintermärchen (Tieck), 1 m.

Weissenfels (Neues Theater, Dir. Franz Verdier). Othello, 1 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — König Lear, 2 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. — König Richard II., 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Di v. Bukovics und Ad. Weiße). Kaufmann von Venedig (Schlegel),

Wien (Kaiserjubiläums-Stadttheater, Rainer Simons). Julius Cäsar, — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Widerspenstigen Zähmung, 1 m. Othello, 4 m.

Wien (Raimundtheater, Dir. Ernst Get Hamlet (franz. Bearb. von A. Du und Maurice), 1 m. (de Max Gesellschaft.)

Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Sommernachtstraum, 3 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Hein Hagin). Romeo und Julia, 1 m Was ihr wollt, 2 m. — Viel Lärm Nichts, 1 m.

Zittau i. S. (Stadttheater, Dir. D. K Othello, 1 m. — Romeo und J 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Alfr. Reucl Romeo und Julia (Schlegel), 1 m König Richard III., 2 m. — Viel L um Nichts, 1 m. — Coriolanus (Oec häuser), 3 m. (2 m. Matkowsk G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 (Matkowsky a. G.) — Der Kaufn von Venedig, 1 m.

Zweibrücken (Stadttheater, Dir. E Trauth). Der Widerspenstigen mung, 1 m. — Othello, 1 m.

Zwickau i. S. (Stadttheater, Dir. und Grelle). Was ihr wollt, 1 m Macbeth, 1 m. (Herr und Frau a. G.)

Nach vorstehender Statistik sind somit von 186 Theater-Gesellschaften Shakespeare'sche Werke in 935 Aufführungen zur Darstellung gebracht und verteilen sich diese wie folgt:

Othello	119	mal	von	71	Gesellsch
Romeo und Julia	116	„	„	61	„
Der Kaufmann von Venedig	108	„	„	50	„
Die bezähmte Widerspenstige	99	„	„	53	„
Hamlet	97	„	„	50	„
Ein Sommernachtstraum	60	„	„	27	„
König Lear	58	„	„	18	„
Julius Cäsar	50	„	„	17	„
Das Wintermärchen	37	„	„	19	„
Was ihr wollt	35	„	„	16	„
Lustige Weiber von Windsor	28	„	„	2	„
König Richard III.	24	„	„	15	„
[illegible]l Lärm um Nichts	20	„	„	14	„
[illegible]beth	18	„	„	11	„

König Heinrich IV., 1. T.	14	mal von	6	Gesellschaften
Die Komödie der Irrungen	11	„ „	5	„
Coriolanus	11	„ „	4	„
Troilus und Cressida	8	„ „	1	„
König Richard II.	6	„ „	2	„
König Heinrich V.	5	„ „	3	„
Der Sturm	4	„ „	1	„
König Johann	2	„ „	2	„
Perikles	2	„ „	1	„
König Heinrich IV., 2. T.	1	„ „	1	„
Antonius und Cleopatra	1	„ „	1	„
Imogen (Cymbelin)	1	„ „	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

Leipzig, April 1905. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1904

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. Gustav Becker.

VORBEMERKUNG

Im wesentlichen schließt sich auch die vorliegende Bibliographie an die der früheren Bände des Shakespeare-Jahrbuchs an. Doch hebe ich folgende Abweichungen hervor:

1. Die Abteilung «Miszellen», die erst seit einigen Jahren eingeführt worden war, ist aufgegeben worden. Aus folgenden Gründen: das meiste des in dieser Abteilung Erwähnten gehörte mit gutem Grunde in die Bibliographie, jedenfalls widersprach nichts dieser Einordnung. Der Rest, der eben nichts mit einer Bibliographie zu tun hatte, wurde seiner Natur nach von den Lesern auch nicht an dieser Stelle des Jahrbuchs gesucht und fand, so weit wie nötig, an anderer Stelle Besprechung.

2. Aus der Hochflut der Artikel in Tageszeitungen wurde nur eine geringe Anzahl aufgenommen. Hinsichtlich einer Auswahl solcher Artikel können meiner Ansicht nach nur zwei Gesichtspunkte maßgebend sein: erstens können nur originelle, wissenschaftliche Aufsätze darauf Anspruch erheben in eine Bibliographie aufgenommen zu werden, oder zweitens solche, deren Verfasser wegen seiner Stellung in der literarischen, künstlerischen usw. Welt ein Interesse für sein Verhältnis zu Shakespeare erwecken kann. — Nachdem auf diese Weise manches aus der diesjährigen Bibliographie ausgeschieden ist, bin ich mir bewußt, daß diese Prinzipien noch strengere Anwendung hätten finden können.

3. Noch mehr wie im vorhergehenden Bande, ist diesmal darauf gesehen worden, durch Einführung einer ganzen Reihe neuer Stichworte das Register der Bibliographie zu vervollständigen und so das Auffinden des Materials zu erleichtern, im Hinblick darauf, die Bibliographie vielleicht mit der Zeit in eine wirkliche systematische zu verwandeln. Mindestens ebenso notwendig wie Vollständigkeit der Erscheinungen ist eine praktische Anordnung des Materials zur Orientierung über die Jahresliteratur.

Gustav Becker.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben

2316 *The Arden Shakespeare.* Edited under the general editorship of W. J. Craig. London: Methuen and Co. 8°

1904 erschienen: The Taming of the Shrew. Edited by R. Warwick Bond: LIX, 158 pp.
Rezension: Deutsche Literatur-Zeitung. 1904. No. 49. Sp. 3039—3041 (von A. Brandl).
The Merry Wives of Windsor. Edited by H. C. Hart. LXXXVIII, 225 pp. 8°
All's Well that Ends Well. Edited by W. Osborne. Brigstocke. XL, 164 pp.
The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus. Edited by H. Bellyse Baildon, 212 pp.
Rezension: The Literary World. Sept. 9, 1904. S. 184.

2317 *Blackwood's School Shakespeare.* Edited by R. Brimley Johnson. Twelfth Night. With Introduction, Notes, and Glossary by Fanny Johnson. London: W. Blackwood. 1904. (XXXVI, 157 S.) 8°

2318 *The Chiswick Edition.* With an Introduction and Notes by John Dennis and Illustr. by Byam Shaw. London: G. Bell. 1904. 12°

Über die bisher erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. No. 1139** und Bd. 40, No. 1690**.
Neu erschien 1904: The Merchant of Venice.

2319 *The Edinburgh Folio Shakespeare:* Parts 31—36: «Macbeth», «Hamlet», «King Lear», «Othello», «Antony and Cleopatra», «Cymbeline». Fol. London: G. Richards. 1904.

Idem: Parts 37—40: Pericles, The Two Noble Kinsmen. Venus and Andonis, Lucrece, Sonnets etc. Fol. London: Grand Richards & Co. 1904.

Rezension: The Athenæum. 1904. No. 4012.
Vgl. No. 1193** und No. 1700**.

2320 *Little Quarto Shakespeare.* Comedies, Histories, and Tragedies of Mr. William Shakespeare, together with his Poems and Sonnets. With Introduction and Footnotes by W. J. Craig. In 40 Vol. London: Methuen. 1904. 64°

Es erschienen: As you like it. Love's Labour Lost. The Taming of the Shrew. The Merchant of Venice. Romeo and Juliet. Titus Andronicus. King Henry VIII. Coriolanus. King Henry VI. Part 1, 2, and 3.

2321 *Ellen Terry Miniature Edition.* In 40 Vol. Glasgow: D. Bryce. In Revolving Case, Satin Wood. 1904. 64°

2322 *The First Folio Edition.* Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: T. Y. Crowell & Co. 1904.

Vgl. No. 1780 und 1721 *.

1904 sind erschienen: Julius Caesar. Macbeth. The Merchant of Venice.

2323 *The «Hampstead» Shakespeare.* With the Life of Shakespeare by Sidney Lee. 4 Vol. With Portraits and Illustr. London: Finch. 1904. 8°

2324 *The Temple Shakespeare.* Works in 40 Vol. in Box. London: Dent. 1904. 18°

2325 *A New Variorum Edition of Shakespeare.* Edited by Horace Howard Furness. Vol. 14: «Loves Labour's Lost.» Philadelphia: J. B. Lippincott Company. 1904. (XIX, 401 S.) 4°

Vgl. 580 * und 1691 *.

2326 *The Works of Shakespeare.* With Frontispieces and Introductions by Georg Brandes. 40 Vol. London: Heinemann. 1904. 12°

Favourite Classics.

2327 *Comedies, Histories, and Tragedies.* Faithfully reproduced in Facsimile from the Edition of 1685. With the Droushout Portrait. Folio. 920 S. London: Methuen. 1904.

Besprechung: The Athenaeum. 1904. No. 4012.

2328 *Complete Works.* With Introduction to Each Play and Notes by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Popular Edition. New York: T. Y. Crowell & Co. 1904. 12 Vol. Illustr.

The text of this Edition is that of the First Folio.

2329 *Complete Works.* With historical and analytical prefaces, comments, etc., life of Shakespeare and a history of the early English drama. International Edition. New York: Univ. Soc. 1904.

2330 *The Works of William Shakespeare.* 10 Vol. Vol. 1. «The Tempest.» «Two Gentlemen of Verona.» «Merry Wives of Windsor.» «Measure for Measure.» «With a Frontispiece.» Roy. Stratford-on-Avon: Shakespeare Head Press. 1904. (XVI, 317 S.) 8°

---

b. Ausgaben einzelner Dramen

As You Like It

2331 As You Like It. With Introduction and Notes for Students, and Preparation for the Examinations by Stanley Wood and Rev. F. Marshall. London: Gill and Sons. 1904. 8°

Oxford and Cambridge Edition.

2332 As You Like It. Edited by Flora Masson. Illustr. New York: Henry Holt. 1904.

Temple School Shakespeare.

2333 Comedy of As You Like It. Edited with notes, by W. J. Rolfe. New York: American Book Company. 1904.

2334 As You Like It. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

2335 As You Like It. Following the Cambridge Text. New York: [illegible] Co. 1904. (III, 123 pp.)

[illegible]b-Nail Series.

Hamlet

2336 The Tragedy of Hamlet. Edited for the use of Students by A. W. Verity. Cambridge: University Press. 1904. London: J. C. Clay & Sons. New York: Macmillan. (LXXI, 339 S.) 12°

The Student's Shakespeare.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 41, Sp. 2480 (von G. Sarrazin). — The Literary World. May 6, 1904.

2337 Hamlet. Ed. with Notes, by W. J. Rolfe. New York: American Book Co. 1904.

2338 Hamlet. Ed. by W. A. Neilson. New York: Scott & Co.

Lake English Classics.

2339 Hamlet. Edited by Oliphant Smeaton. Illustr. New York: Henry Holt and Co. 1904.

Temple School Shakespeare.

2340 Hamlet, Prince of Denmark. A Tragedy. London: G. Bell. 1904. 169 S.) 24°

Pocket Book Classics.

2341 Hamlet. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

2342 Hamlet, Prince of Denmark. London: Treherne. 1904. 64°

Waistcoat Pocket Edition.

Henry IV

2343 The First Part of Henry the Fourth. [Arden Shakespeare]; edited by F. W. Moorman. Boston: Heath. 1904. (38 und 178 S.)

Heath's English Classics.

Henry V

2344 Henry v. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

King John

2345 The Life and Death of King John. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

2346 King John. London: Treherne. 1904. 64°

The Waistcoat Pocket Edition.

Julius Cæsar

2347 Tragedy of Julius Cæsar. Edition for school use by W. Hammond McDougal. New York: Appleton. 1904. (158 S.)

Twentieth Century Text-Books.

2348 Julius Cæsar. Edited with Introduction and Notes. Arranged and Classified by Thomas Page. London: Simpkin. 1904. 8°

Moffat's Edition.

King Lear

2349 King Lear. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

Macbeth

2350 Macbeth. With the History of Macbeth from Raph. Holinshed's Chronicle of Scotland, 1577. London: Cassell. 1904. 12°

National Library.

2351 Macbeth. Ed. by T. Marc Parrott. New York: American Book Co. 1904.

Gateway Series of English Texts.

The Merchant of Venice

2352 The Merchant of Venice. Edited by Felix E. Schelling. New York: American Book Co. 1904.
Gateway Series of English Texts.

2353 The Merchant of Venice. Edited by Robert Sharp. New York: B. F. Johnson. 1904.
Johnson Series of English Classics.

2354 The Merchant of Venice. London: Blackie. 1904. 16°
The Red Letter Shakespeare.

2355 The Merchant of Venice. London: Cassell. 1904. 12°
National Library.

Much Ado About Nothing

2356 Much Ado About Nothing. Edited by E. J. Thomas. Introduction, Text, and Notes. London: Clive. 1904. (138 S.) 8°

The Merry Wives of Windsor

2357 The Merry Wives of Windsor. London: Treherne 1904. 64°
Waistcoat Pocket Series.

Richard II

2358 Richard II. Edited by W. Keith Leask. New York: Holt & Co. 190
Temple School Shakespeare.

Richard III

2359 The Tragedy of King Richard III. With Introduction, Text, and Notes by W. H. S. Jones. London: Ralph, Holland and Co. 1902.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 287, 288 (von F. W. Moorma

Romeo and Juliet

2360 The Tragedy of Romeo and Juliet. Ed. with notes, by W. J. Rolf [New rev. ed.] New York: American Book Co. 1904. (V, 297 S.)

2361 Romeo and Juliet. London: Cassell. 1904. 12°
National Library.

2362 Romeo and Juliet. Following the Cambridge Text. New York: Century Co. 1904. (3 und 155 S.)
Thumb-nail Series.

The Tempest

2363 The Tempest. With Introduction, Notes, and Glossary, by R David Bain. London: S. Low. 1904. (188 S.) 12°
The Annotated Shakespeare for Colleges and Schools.

2364 The Tempest. Edited by G. M. Handley. London: Simpkin. 1904.
Normal Tutorial Series.

2365 The Tempest. London: Treherne. 1904. 64°
The Waistcoat Pocket Series.

Twelfth Night

2366 Twelfth Night; or, What You Will. London: Cassell. 1904.
National Library.

The Winter's Tale

2367 The Winter's Tale. Edited with Introduction and Notes, Arranged and Classified by Thomas Page. London: Simpkin. 1904. 8°
Moffat's Plays.

---

c. Nicht dramatische Werke

2368 Shakespeare's Sonnets. With Introduction and Notes by H. C. Beeching. Boston: Ginn. 1904. (67 und 145 S.) 8°
Athenæum Press Series.

2369 Sonnets. With Introduction and Notes, by C. C. Stopes. London: De La More Press.
The King's Shakespeare.
Rezensionen: The Literary World. July 1, 1904. S. 12. — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. October 1904. S. 146—148.

2370 Sonnets. Astolat Press. 1904. (164 S.) 12°

2371 Shakespeare Self-Revealed in his «Sonnets» and «Phoenix and Turtle». The Texts with an Introduction and Analyses. By J. M. London: Sherratt & Hughes. 1904. (257 S.) 8°

---

d. Anthologische Auszüge

2372 At Shakespeare's Shrine: Poetical Anthology. Edit. by Charles F. Forshaw. With «Plays partly written by Shakespeare» by Richard Garnett. London: E. Stock. 1904. (XVI, 380 S.) 8°

2373 The Praise of Shakespeare. An English Anthology. Compiled by C. E. Hughes, with a Preface by Sidney Lee. London: Methuen. 1904. (358 S.) 8°
Rezensionen: Literature. Literary Supplement to the Times. Friday, May 27, 1904. — The Literary World, May 6, 1904. S. 437. — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. October 1904. S. 161.

2374 Shakespeare for Recitation. Selected Scenes and Passages. Edited by Ernest Pertwee. London: Routledge. 1904. (224 S.) 8°

2375 Green Thoughts from Shakespeare. Arranged and Decorated by Edith Richardson. London: Simpkin. 1904. (43 S.) 16°
«Green Thought» Series No. 1.

2376 Shakespeare, Poems and Songs. New York: Scribner. 1904.
Caxton Pocket Series.

2377 Songs. London: Keliher. 1904. (VI, 181 S.) 12°
The Kelkel Edition.

2378 Tickell, S. Claude: Speeches from Shakespeare. Emphasised and Punctuated, and Corporeal, Facial, and Vocal Expressions constituting the Histrionic Art. Newman. 1904. 8°

2379 Shakespeare Calendar for 1905. London: Anacker. 1904. 16°

---

e. Shakespeareana

2380 Adams, Joseph Quincy: The Sources of Ben Jonson's «Volpone». Modern Philology. Vol. 2. No. 2. October 1904. S. 289—299.

2381 ADAMS, W. Davenport: A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players, and Playhouses of the United Kingdom and America, from the Earliest Times to the Present. 2 Vol. Vol. 1. London: Chatto and Windus. 1904. (636 S.) 8°

— AINGER, Alfred: Lamb's Tales from Shakespeare, edited.
S. LAMB.

2382 ALLEN, Edward A.: The «Dram of Eale» Crux in «Hamlet».
The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 3. July 1904. S. 320—323.

2383 ANDERSON, A. G.: «Hamlet». A Study. London: Simpson Richmond. 1904. 8°

2384 ASCHAM, Roger: English Works. Toxophilus. Report of Affaires and State of Germany. The Scholemaster. Edited by William Aldis WRIGHT. Cambridge University Press. London: C. J. Clay. 1904. (XX, 304 S.) 8°
Cambridge English Classes.

— ASHHURST, R. L.: «The Two Gentlemen of Verona».
S. New Shakespeareana. No. 2.
No. 2541.

— ASHHURST, R. L.: Shakespeare's «Antony and Cleopatra», and its Stage History.
S. New Shakespeareana. No. 3.
No. 2541.

— ASHHURST, R. L.: Bacon in France. The Alleged Queen Marguerite Episode.
S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2385 BACON (Lord): Essays Civil and Moral. London: Cassell. 1904. 12°
National Library.

2386 BACON (Lord): Essays and Colours of Good and Evil. With Notes and Glossarial Index. By W. Aldis WRIGHT. London: Macmillan. (420 S.) 12°
Golden Treasury, New Series.

2387 BAKER, H. Barton: History of the London Stage and its Famous Players (1576—1903). With 10 Portraits Engraved on Copper. New ed. London: Routledge. 1904. (XIV, 557 S.) 8°

2388 BALE, John: Index of British and other Writers, edited by Reginald Lane POOLE with the help of Mary BATESON. Oxford: Clarendon Press. 1902. (XXXVI, 580 S.)
Anecdota Oxoniensia, Mediæval and Modern Series, p. IX.
Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 1. S. 108—113 (von W. BANG).

2389 BATESON, Mary: The Mediæval Stage.
Scottish Historical Review. Glasgow. Vol. 1. No. 4. July 1904.

— BATESON, Mary: John Bale's Index of British and other Writers, edited.
S. BALE.

2390 BAYLEY, Harold: The Collegiate Church of Stratford-on-Avon. With fifty-five illustrations, mostly from photographs by the author. Cloth. London: George Bell and Sons. 1904. (96 S.) 12°
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 52.

2391 BEAUMONT, Francis, and FLETCHER, John: Works. Vol. 1. London: G. Bell. 8°

2392 Beaumont, Francis, and Fletcher, J.: Works. Variorum Edition. In 12 Vol. Vol. 1. The Maid's Tragedy; Philaster; A King and no King; The Scornful Lady: The Custom of the Country. Illustr. New York: Macmillan. 1904. (6 und 589 S.) 8°

2393 Beaumont and Fletcher: The Best Plays. Edited, with an Introduction and Notes by J. St. Loe Strachey. 2 Vol. With Frontispieces. London: T. Fisher Unwin. New York: Scribner. 1904. 12°

Mermaid Series.

2394 Beaver and Others: Aid to Study and Teaching of «Merchant of Venice». New York: Whitaker & Roy Co. 1904.

2395 Beisiegel, K. A.: «Much Ado About Nothing.» Parsed and Analysed. London: Simpkin. 1904. 8°

Normal Tutorial Series.

2396 Berlioz and Shakespeare.

The Academy. No. 1645.

2397 Boas, F. S.: In Shakespeare's England. New York: James Pott & Co. 1904. 12°

S. No. 1788**.

2398 Bradley, A. C.: Phonetic Infection in Shakespeare.

Otia Merseiana. The Publications of the Arts Faculty of University College Liverpool. Vol. 4. S. 1–8. London etc. 1904.

2399 Bradley, A. C.: Shakespearean Tragedy. Lectures on «Hamlet», «Othello», «King Lear», «Macbeth». London: 1904. (498 S.)

Contents:

2400 Bradley, A. C.: Eighteenth Century Estimates of Shakespeare.

Scottish Historical Review. Vol. 1. No. 3. April 1904.

2401 **Bradley**, A. C.: Hegel's Theory of Tragedy.
Hibbert Journal. No. 8. July 1904.

2402 **Brett**, C.: «Hamlet» I, iii, 65, «Comrade».
Notes and Queries. Series 10. I. S. 425.

2403 **Browning**, W. E: «Titus Andronicus» on the Stage.
Notes and Queries. Series 10. II. November 5.

— **Bullen**, A. H.: An English Garner. Some Longer Elizabethan Poen
S. An English Garner.

— **Bullen**, A. H.: An English Garner. Shorter Elizabethan Poems.
S. An English Garner.

2404 **Button**, T. C.: Spenser and Shakespeare.
Notes and Queries. Series 10. I. S. 204.

— **Calderon** and Shakespeare. Had Calderon read Shakespeare?
S. No. 2541.

2405 **Campbell**, Lewis: Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles, a Shakespeare. An Essay. London: Smith, Elder. 1904. (296 S.) 8°

2406 **Cargill**, Alex.: Shakspeare in Scotland.
Chamber's Journal. Edinburgh. December 1904.

2407 **Carlyle**, Thomas: On Shakespeare. From the Hero as Poet. Lo don: De La More Press. 1904. 18°
De La More Booklets.

— **Carpenter**, Frederic Ives: The Life and Repentaunce of Ma Magdalene. A Morality Play reprinted from the Original Edition of 15 edited . . . by Frederic Ives **Carpenter**.
S. Lewis **Wager**.

2408 **Carter**, Rev. Dr.: Shakespeare's Attitude to Puritanism.
Lecture Hour. London. July 1904.

2409 **Chambers**, D. L.: The Metre of Macbeth. New York: Princet Press. 1904.

2410 **Chapman**, George. Works, edited by W. L. **Phelps** [New cheap edition]. New York: Scribner. 1904.
Mermaid Series.

— **Chapman**: Eastward Hoe.
S. Eastward Hoe.

2411 **Chase**, Lewis Nathaniel: Platonism in English Poetry of t Sixteenth and Seventeenth Centuries.
Rezension: The Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 2. October 1904. S. 105—1

2412 **Chesterton**, G. K.: Shakespeare's «Love's Labour's Lost».
Good Words. Isbister. January 1904.

2413 **Chubb**, Edwin W.: The Shakespeare Controversy.
Open Court. London. April 1904.

2414 **Clark**, Mary Cowden: Girlhood of Shakespeare's Heroines. Illus 5 Vol. New York: Estes. 1904.

2415 **Clough's**: The Tudors before Elizabeth, 1485—1558. A Br History of the Foundation of modern England. London: Ralph, Holla & Co. 1904. (164 S.) 8°

2416 **Collins**, J. Churton: Studies in Shakespeare. London: Constab 1904. New York: Dutton. (XV, 380 S.) 8°
Rezensionen: The Literary World. May 6, 1904. S. 436—437. — New Shakespearea Vol. 3. No. 3. July 1904. S. 114—117.

— Collins, J. Churton: An English Garner.
S. An English Garner.

— Corambis, Polonius, and the Fishmonger.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2417 Corbett, F. St.J.: History of British poetry; from the earliest times to the beginning of the twentieth century. New York: Scribner. 1904.
Rezension: The Athenæum. 1904. No. 4017.

2418 Cordova, R. de: Shakespeare's Inns.
Cassell's Magazine. London: December 1094.

— Cossel, L.: A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. By Mantzius; translated by L. von Cossel.
S. Mantzius.

2419 Courthope, W. J.: A History of English Poetry. Vol. 2. The Renaissance and the Reformation. Influence of the Court and the Universities. London: Macmillan. 1904. (458 S.) 8°
Vgl. No. 1814**.

2420 Courtney, W. L.: Shakespeare's Tragic Sense.
National Review. London: August 1904.

2421 Crab Maid (A): Cicero's «Oration for Joan of Arc» and Shakespeare's «Tragedy of King Charles I.». Two Studies in Unwritten Literature.
Gentleman's Magazine. December 1904.

2422 Crawford, Charles: John Webster and Sir Philip Sidney.
Notes and Queries. Series 10. II. S. 221, 261, 303, 342, 381.

2423 Creighton, C.: Shakespeare's Story of His Life. London: Richards. 1904. (462 S.) 8°
Rezensionen: The Literary World. Sept. 9, 1904. S. 184. — The Athenæum. 1904. No. 4006.

2424 Creizenach, Wilhelm: «Der bestrafte Brudermord» and its Relation to Shakespeare's «Hamlet».
Modern Philology. Vol. 2. No. 2. October 1904. S. 249—261.

2425 Crosby, E.: Shakespeare's Attitude toward the Working Classes. Syracuse: The Mason Press.

2426 Dekker, Thomas: Plays. Edited with an Introduction and Notes, by Ernest Rhys. New ed. London: T. Fisher Unwin. (520 S.) 8°
The Mermaid Series. The best plays of the Old Dramatists.

2427 Dekker, Thomas: The Gull's Hornbook. Edited by R. B. McKerrow. London: De La More Press. 1904. (VIII, 107 S.) 8°
The King's Library.
Rezension: The Literary World. July 8, 1904. S. 36—37.

2428 Dekker, Thomas: Old Fortunatus. A Play. Edit. with a Preface, Notes, and Glossary by Oliphant Smeaton. London: Dent. 1904. (XV, 142 S.) 18°
Temple Dramatists.

2429 Dewar, G. A. B.: Shakespeare's Nature.
New Liberal Review. London: January 1904.

2430 Dey, E. M.: «Winter's Tale», III, ii, 80—85 [My life stands in the level of your dreams, Which I'll lay down].
Notes and Queries. Series 10. I. S. 162.

2431 Dey, E. Merton: «The Winter's Tale» III, ii, 87—92 [Like to itself etc.].
Notes and Queries. Series 10. I. 1904. S. 162—163.

— Dey, Edward Merton [and others]: Textual Criticism [of Shakespeare].

Contents:

[«Macbeth» I, iv, 35: In drops of sorrow. Sons, kinsmen, thanes. — «Macbeth» I, vii, 2—4: If th'Assassination Could trammell up the Consequence, and catch With his surcease, Successe. — «Macbeth» I, iv, 54: Blanket of the dark. — «The Merchant of Venice» II, ix, 59—62: Ar. Did I deserve no more than a fool's head? Is that my prize? Are my deserts no better? Por. To offend, and judge, are distinct offices, and of opposed natures. — «Othello» I, iii, 262—266: Vouch with me Heaven, I therefore beg it not, To please the pallate of my appetite; Nor to comply with the heat the yong affects In my defunct, and proper satisfaction, But to be free and bounteous to her minde. — «Julius Caesar» I, i, 66—67: See where their basest mettle be not mou'd, They vanish tongue-tyed in their guiltinesse. — «Julius Caesar» I, ii, 154—155: When could they say (till now) that talked of Rome, That her wide Walkes incompast but one man? — «Julius Caesar» I, iii, 126—130: for now this fearefull Night, There is no stirre, or walking in the streets; And the Complexion of the Element Is Favors, like the Worke we have in hand, Most bloodie, fierie, and most terrible. — «A Midsummer Night's Dream» III, ii, 25: And at our stampe, here ore and ore one fals. — «Macbeth» IV, i, 121: That two-fold balls and treble sceptres carry. — «Hamlet» I, iv, 87—91: Horatio: He waxes desperate with imagination. Marcellus: Let's follow: 'tis not fit thus to obey him. Horatio: Have after. To what issue will this come? Marcellus: Something is rotten in The State of Denmark. Horatio: Heaven will direct it. Marcellus: Nay, let's follow him.]

S. New Shakespeareana. No. 1.
No. 2541.

— Dey, Edward Merton [and others]: Textual Criticism [of Shakespeare].

Contents:

«II. Henry IV», V, iii, 93: By'r lady, I think a'be, but goodman Puff of Barson. — «Cymbeline» I, i, 104—105: Queen: I never do him wrong, But he does buy my injuries, to be friends. — «Cymbeline» IV, ii, 255—256: Gui. Nay, Caldwal, we must lay his head to the east; My father hath a reason for't. — «First Henry VI», I, vi, 6—7: Thy promises are like Adonis' gardens That one day bloom'd and fruitfull were the next. — «Othello» I, i, 21: A fellow almost damn'd in a fair wife. — «Macbeth» I, ii and iii.

S. New Shakespeareana. No. 2.
No. 2541.

— Dey, Edward Merton [and others]: Textual Criticism [of Shakespeare]

Contents:

«II. Henry the Fourth» VII, 68 seq. [How might a King of my great hopes forget The great indignities you laid upon me etc.] «Hamlet» I, ii, 160—161: I am glad to see you well: Horatio, — or do I forget my self. — «Lear» II, ii, 20: One trunk-inheriting slave. — «Macbeth» II, ii, 1—2: That which hath made them drunk hath made me bold; What hath quench'd them hath given me fire.

S. New Shakespeareana. No. 3.
No. 2541.

— Dey, Edward Merton [and others]: Textual Criticism [of Shakespeare]

Contents:

«King Lear» II, ii, 20. [One trunk-inheriting slave.] — «Macbeth» I, iv, 18—20: Would thou hadst less deserved, That the proportion both of thanks and payment Might have been mine. — «Macbeth» II, iii, 79—85: Ring the Alarum-Bell. Murder and treason etc. — «Macbeth» II, iv, 29—38. Ross. Then 'tis most like The sovereignty will fall upon «Macbeth» etc. — «Othello» IV, ii, 107—109: Desdemona: 'Tis meet I should be us'd so, very meet. How have I been behav'd, that he might stick The small'st opinion on my least misuse.

S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2432 Dobell, Bertram: «The Goodwife's Ale».

Athenæum. No. 4014. October 1, 1904.

2433 Dodgson, E. S. [and others]: Shakespeare's «Virtue of Necessity» [«Two Gentlemen of Verona», Act IV, Sc. 1.]

Notes and Queries. Series 10. I. 1904. S. 8; und S. 76 und 110 und 136.

2434 Douse, T. le Marchant: Examination of an Old Manuscript preserved in the Library of the Duke of Northumberland at Alnwick and sometimes called The Northumberland Ms. London: Taylor and Francis. (IV, 11 S.) 4° 1 facs.

…ension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 277—281 (von A. Brandl).

2435 Douse, Le M.: Shakespeare's Sonnet XXVI.
Notes and Queries. Series 10. II. S. 67, 188, 218.

2436 Dyce, Alexander: General Glossary to Shakespeare's works, adapted for reference to the Cambridge text. New York: Estes. 1903. 1904.

2437 Eastward Hoe, by Jonson, Chapman, and Marston. Edited by F. E. Schelling. London: Harrap. 1904. 32°
Belles Lettres Series, Section 3.

2438 Elizabethan Critical Essays. Edited with an Introduction by C. Gregory Smith. 2 Vol. Oxford: Clarendon Press; [London: Henry Frowde]. 1904. (XCII, 431 und IV, 509 S.) 8°
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. Nr. 21. Sp. 1307—1309 (von A. Brandl).

2439 Elizabethan Sonnets. Newly arranged and indexed. With an Introduction by Sidney Lee. (English Garner.) 2 Vol. London: Constable. 1904. 8°
Rezension: The Athenæum. 1904. No. 4006.

— Ellis, Havelock: The Works of Thomas Middleton; edited.
S. Middleton.

— [Elsinore] Twelve Views of Kronberg Castle at Elsinore present day.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2440 Elton, Charles, Isaac: William Shakespeare, his Family and Friends. Edited by A. Hamilton Thompson with a memoir of the author by Andrew Lang. London: John Murray. New York: Dutton. 1904. (X, 521 S.)

Contents:

Charles Isaac Elton. — Facts and Traditions relating to Shakespeare's Early Life. — Stratford-on-Avon. — Snitterfield, Wilmcote and the Manor of Rewington. — Midland Agriculture and Natural History in Shakespeare's Plays. — Landmarks on the Stratford Road and in London, 1586—1616. — Shakespeare's Descendants. — His Death and Will. — Illustrations of Shakespeare in the Seventeenth Century (Howell's Letters. — Ward's Diary. — Dowdall, Aubrey etc.). The Production of «the Tempest». — Index.

Rezensionen: Literary Supplement of the Times. Friday. September 23, 1904. — The Literary World. January 27, 1905.

2441 Elton, O.: Literary Fame: A Renaissance Study.
Otia Merseiana. The publications of the Arts Faculty of University College Liverpool. Vol. 4. S. 24—53. London etc. 1904.

2442 Elton, Oliver: Notes on Colour and Imagery in Spenser.
Otia Merseiana. The publications of the Arts Faculty of University College Liverpool. Vol. 2. S. 106—113. London etc. 1900—1901.

2443 Emerson, Ralph Waldo: On Shakespeare. From his Essays on Representative Men. De La More Press. 1904. 18°
De La More Booklets.

2444 Emerson, Ralph Waldo: Shakespeare.
Atlantic Monthly. September 1904.

2445 English Garner (An): Some Longer Elizabethan Poems. With an Introduction by A. H. Bullen. London: Constable. 1904. (XXIV, 441 S.) 8°

2446 English Garner (An): Shorter Elizabethan Poems. With an Introduction by A. H. Bullen. London: Constable. 1904. (XXVI, 358 S.) 8°

2447 An English Garner: Critical Essays and Literary Fragments. With an Introduction by J. Churton Collins. New York: E. P. Dutton and Co. (344 S.) 8°
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. October 1904. S. 149—150.

2448 An English Garner: Social England Illustrated. A collection of Seventeenth Century Tracts. With an Introduction by Andrew Lang. New York: E. P. Dutton and Co. (458 S.) 8°

2449 **English Poetry from Shakespeare to Dryden.**
Church Quarterly Review. London: July 1904.

2450 **Etty, J. L.: Studies in Shakespeare's «Antony and Cleopatra».**
Macmillan's Magazine. February 1904.

2451 **Evans, H. A.: An Early Manuscript Mention of Shakespeare.**
Notes and Queries. Series 10. I. 1904.
Gemeint ist Venus und Adonis.

2452 **Ewen, Alfred: Shakespeare. Illustrated. London: George Bell & Sons. 1904. (128 S.) 16°**
Miniature Series of Great Writers.

2453 **Eyre-Todd, George: The Truth about Macbeth.**
Good Words. London: November 1904.

2454 **Farquhar, Edward: Shakespeare's Brutus.**
Open Court. London: September 1904.

2455 **Fleming, William Hansell: How to study Shakespeare. Series 2. New York: Doubladay, Page, and Co. 1904. (400 S.) 16°**
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. July 1904. S. 118.

2456 **Shakespeare First Folio Facsimile.**
The Athenæum. 1904. No. 4017.

2457 **Förster, Max Th. W.: Gascoigne's Jocasta a Translation from the Italian.**
Modern Philology. Vol. 2. No. 1. S. 147—150.

2458 **Garnett, Richard: William Shakespeare Pedagogue and Poacher. A Drama. London: John Lane. New York: J. Lane. 1905. (111 S.) 12°**

2459 **Gaud, W. S.: The Authorship of «Locrine».**
Modern Philology. Vol. 1. No. 3. S. 409—423. Chicago etc. January 1904.

2460 **Gayley, Charles Mills: The Earlier Miracle Plays of England.**
The International Quarterly. Vol. 10. No. 1. October 1904. S. 108—129.

2461 **Gayley, C. Mills, and Young, Clement C.: Principles and progress in English Poetry, with representative masterpieces and notes. New York: Macmillan. 1904. (111 und 595 S.) 12°**

2462 **Gayley, C. Mills: The Star of Bethlehem: a miracle play of the nativity, reconstructed from the Towneley and other old English cycles (of the thirteenth, forteenth, and fifteenth centuries) and supplemented and adapted to modern conditions by C. Mills Gayley: as composed for Mr. Ben Greet and presented by his company. New York: Fox, Duffield & Co. 1904. (19 und 70 S.) 12°**

2463 Goethe: On Shakespeare. Being Selections from Carlyle's Translation of Wilhelm Meister. De La More Press. 1904. 18°
De La More Booklets.

2464 Golding, Arthur: Shakespeare's Ovid: being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses. Edited by W. H. D. Rouse. London: De La More Press. 1904.
The King's Library. The De La More Press Folios.

2465 Green and Marlowe: Poems. London: Treherne. 1904. 16°
Poets of the Renaissance.

2466 Greg, W. W.: Capell's Shakespeareana. A Catalogue of the Books presented by Edward Capell to the Library of Trinity College, Cambridge. Cambridge University Press. 1904. 8°

— Greg, W. W.: Henslowe's Diary, edited.
S. Henslowe.

2467 Greg, W. W.: The Entertainment at Richmond.
Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 1. S. 17.

2468 Gwynn, Stephan: The Masters of English Literature. London: Macmillan. 1904. (440 S.) 8°

2469 H., R. H. E., and N. M. & A.: Heraldic Reference in Shakespeare.
Notes and Queries. Series 10. I. S. 290 und 388.
Bezieht sich auf: 2 «Henry VI.», IV. 1 [And now the house of York — thrust from the crown By shameful murder of a guiltless King, And lofty proud encroaching tyranny — Burns with revenging fire; where hopeful colours Advance our half-faced sun, striving to shine, Under the which is writ: «Invitis nubibus».

2470 Hales, J. W.: Shakespeare's London Residence.
Athenæum. No. 3987. March 26, 1904.

— Hales, John W.: Shakespeare's London Residences.
S. New Shakespereana.

— Hall's [Dr. John] Notes of His Professional Practice.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2471 Hamlet and Elsinore.
The Athenæum. 1904. No. 4015.

— Hamlet in Japan.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— [Hamlet.] Was Kronberg Castle at Elsinore the Home and Fortress of «Hamlet» the Dane.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— [Hamlet.] Rosencrantz and Guildensterne as courtiers of the Danish Court, and Tycho Brahe and other of their contemporaries.
S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2472 Hart, H. C.: «Hamlet» III, ii, 278. — «A very very pajock».
Notes and Queries. Series 10. I. S. 168.

2473 Hart, H. C.: Carlo Buffone in «Every Man out of his Humour».
Notes and Queries. Series 10. I. S. 381.

2474 Henderson, W. A.: Hamlet and Elsinore.
Athenæum. No. 4015. October 8, 1904.

— Henry viii.-Primer. Title-Page of Henry VIII.-Primer. Frontispiece.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2475 Henslowe's Diary. Edited by Walter W. Greg, M. A. Part I. Text. London: A. H. Bullen. 1904. (li und 240 S.) 4°

2476 Herford, C. H.: The Permanent Power of English Poetry. Manchester: Sherratt and Hughes. 1902.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 310—314 (von J. Schick).

2477 Hering, Maurice G.: The Cliffords in Shakespeare and Wordsworth.
Gentleman's Magazine. London: September 1904.

2478 Herpich, C. A.: Marlowe and Shakespeare.
Notes and Queries. Series 10. I. 1.

2479 Herpich, C. A.: Shakespeare's Virtue of Necessity.
Notes and Queries. Series 10. I. S. 100—111.
S. Dodgson.
U. d. T. bespricht der Verfasser einige Parallelen zwischen Shakespeare und Sidneys Arcadia. Außer der Titelstelle führt er auf den Roman zurück die Stelle «Hamlet» III, 1, 83 [Thus conscience does make cowards of us all] und «Coriolan» II, 3, 18 [Stuck not to call us the many-headed multitude].

2480 Hoffmann, Alice Spencer: The Story of «As You Like It». From the Play Retold by Alice Spencer Hoffmann. Illustrated by Dora Curtis. London: Dent. 1904. (XVI, 90 S.) 16°

Stories from Shakespeare's Plays for Children.

2481 Hoffmann, Alice Spencer: Story of «King Henry V». From the Play Retold by Alice Spencer Hoffmann. Illustrated by Dora Curtis. London: Dent. New York: Dutton. 1904. (77 S.) 16°

Stories from Shakespeare's Plays for Children.

2482 Hoffmann, Alice Spencer: The Story of the «Merchant of Venice». From the Play Retold by Alice Spencer Hoffmann. Illustrated by Dora Curtis. London: Dent. New York: Dutton. 1904. (90 S.) 16°

Shakespeare's Plays for Children.

2483 Hoffmann, Alice Spencer: The Story of «Midsummer Night's Dream». Retold by Alice Spencer Hoffmann. With Illustrations by R. Anning Bell. London: Dent. 1904. (102 S.) 16°

Stories from Shakespeare's Plays for Children.

2484 Hoffmann, Alice Spencer: The Story of the Tempest. Retold by Alice Spencer Hoffmann. With Illustrations by Walter Crane. London: Dent. 1904.

Stories from Shakespeare's Plays for Children.

2485 Hoffmann, Alice Spencer: The Story of «King Richard II.» Retold by Alice Spencer Hoffmann. With Illustrations by Walter Crane. London: Dent. 1904.

Stories from Shakespeare's Plays for Children.

— Hudson, W. H.: Spenser's Faerie Queene, Edited.

S. Spenser.

2486 Hunt, T. W.: The «Faerie Queen» — a Religious Romance.

Homiletic Review. London: August 1904.

2487 Hutchinson, J.: «Measure for Measure» III, i, 91: «Prenzie».

Notes and Queries. Series 10. I. S. 161.

2488 Ingram, John H.: Christopher Marlowe and His Associates. Illustr. Roy. London: Richards. 1904. (322 S.) 8°

2489 Jameson, Mrs.: Shakespeare's Heroines. Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical. With Frontispiece. London: Dent. 1904. (VIII, 342 S.) 12°

The Temple Classics.

2490 Ben Jonson on the Sonnet.

The Athenæum. 1904. No. 4002.

— Jonson, Ben: Eastward Hoe.

S. Eastward Hoe.

2491 Joyce, John A., Colonel: Shakespeare. Personal Recollections. New York: Broadway Publication Co. 1904. (305 S.) 8°

Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. July 1904. S. 117.

2492 King's Letters. Part 2. From the Early Tudors with the Letters of «Henry VIII.», and Anne Boleyn. Edited by Robert Steele. London: De La More Press. 1904. (XVIII, 354 S.) 18°

Vgl. No. 1892**.

2493 Knight, Joseph: Barnabe Barnes.

Athenæum. No. 4008. August 20, 1904.

2494 Laffan, Sir Rowland: Aeschylus and Shakespeare.

Nineteenth Century and After. Vol. 55. April 1904.

2495 **Lamb**, Charles: Tales from Shakespeare. London: Blakie. 1904. 8°
Standard Library.

2496 **Lamb**, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. 1st and 2nd Series. London: Jack. 1904. (91 S.) 12°

2497 **Lamb**, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Designed for Young People. New Edition. London: Routledge. 1904. (416 S.) 8°

2498 **Lamb**, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Part. 2 (Continuous Readers). Edinburgh: Oliver and Boyd. 12°

2499 **Lamb**, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Edited with Introduction, by Rev. Alfred Ainger. London: Macmillan. 1904. (388 S.) 12°
Golden Treasury, New Series.

2500 **Lamb**, C. and Mary: Tales from Shakespeare. Edition with Introduction by Rev. Alfred Ainger. Philadelphia: T. Coates & Co. 1904. (428 S.)

2501 **Lambert**, D. H.: Shakespeare Documents. A Chronological Catalogue of Extant Evidence relating to the Life and Works of William Shakespeare collated and chronologically arranged. Bohn's Libraries. London: George Bell & Sons. 1904. (XXI, 107 S.) 8°
Cartae Shakespeareanae.
Rezensionen: The Literary World. September 9, 1904. S. 184. — Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 43. Sp. 2613—2614 (von E. Koeppel).

— **Lang**, Andrew: An English Garner.
S. An English Garner.

— **Laurence**, W. J.: Plays within Plays.
S. New Shakespeareana.

2502 **Lee**, Sidney: Great Englishmen of the Sixteenth century. New York: Scribner. London: Constable. 1904. (23 und 337 S.)
Based on a Series of eight Lectures delivered at the Lowell Institute, Boston, in the spring of 1903.
Contents:
The spirit of the sixteenth century. Sir Thomas More; Sir Philip Sidney; Sir Walter Raleigh; Edmund Spenser; Francis Bacon; Shakespeare's career; Foreign influences on Shakespeare.

2503 **Lee**, Sidney: Ben Jonson and the Sonnet.
Athenæum. No. 4002. July 9, 1904.

— **Lee**, Sidney: Elizabethan Sonnets.
S. Elizabethan Sonnets.

2504 **Lewis**, George Pitt: The Shakespeare Story. An Outline. London: Sonnenschein. 1904. (120 S.) 8°

2505 **Lilly**, W. S.: Shakespeare's Protestantism.
Fortnightly Review. June 1904.

2506 **Little**, Philipp E.: Shakespeare *v.* Bacon.
New Ireland Review. May 1904.

2507 **Lodge**'s Imitation of the French Poets.
The Athenæum. 1904. No. 4017.

— The **London** Shakespeare League.
S. New Shakespeareana.

2508 **Mabie**, H. W.: William Shakespeare, Poet, Dramatist, Man. New edition. With a new preface. London: Macmillan. 1904. (364 S.) 8°

2509 **Mackenzie**, V. St. Clair: Miching Mallicho [«Hamlet» III. 2, 146].
Notes and Queries. Series 10. I. 1904. S. 162.
S. No. 1918[40].

2510 McKerrow, R. B.: Euphues and the «Colloquies» of Erasmus.
Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 2. S. 99.

2511 McKerrow, R. B.: Barnabe Barnes, «The Devil's Charter».
Notes and Queries. Series 10. I. S. 509.

— McKerrow, R. B.: The Gull's Hornbook of Thomas Dekker. Edited by R. B. McKerrow.
S. Dekker.

— McKerrow: The Works of Thomas Nashe, edited.
S. Nashe.

2512 Mantzius, K: A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. Translation by L. von Cossel. The Shakespearian Period in England. London. 1904. Vol. 3. 8°

— Marlowe: Poems.
S. Green.

— Marston: Eastward Hoe.
S. Eastward Hoe.

2513 Massinger, Philipp: Works. Edited with an Introduction and Notes, by A. Symons. New edition. 2 Vol. London: T. F. Unwin. 1904. 8°
Mermaid Series.

2514 Massinger, Philipp: A New Way to Pay Old Debts. A Play. Edit. with Preface, Notes, and Glossary by George Stronach. With Frontispiece. London: Dent. (XII, 128 S.) 18°
Temple Dramatists.

2515 Matthews, Brander [Professor of Dramatic Literature in Columbia University]: The Development of the Drama. New York: Charles Scribner's Sons. (351 S.) 12°
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 46—47.

2516 Meisnest, F. W.: Lessing and Shakespeare.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 19. No. 2. 1904 S. 234—249.

2517 Middleton, Thomas: Works. Edited by Havelock Ellis. With an Introduction by Algernon Charles Swinburne. Frontispiece. New ed. 2 Vol. London: T. F. Unwin. 1904. 8°
The Mermaid Series.

— Morgan, Dr. Appleton: How to heat a Library at William Shakespeare's Expense: Wherein is set forth a Pleasing Delineation of the Stratford-on-Avon Alderman in Action, Together with the Passing of Henley Street.
S. New Shakespeareana.

2517a Mott, Lewis F.: The Position of the Soliloquy «To be or not to be» in Hamlet.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 19. No. 1. 1904. S. 26—32.

2518 Nashe, Thomas: Works. Edited from the Original Texts by R. B. McKerrow. 4 Vol. Vol. 2. Text. London: A. H. Bullen. 1904. (397 S.) 8°
Vgl. No. 1938**.

— New York Shakespeare Society: Nineteenth Anniversary of the N. Y. Sh. Soc. Dr. Halliwell-Phillip's Description of the First Shakespeare Society.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2519 Nicklin, J. A.: The Ludlow Masque.
Macmillan's Magazine. Vol. 91. No. 342. December 1904.

2520 Letters from Dorothy OSBORNE to Sir William Temple, 1652—54. Edited by Edward Abbott PARRY. With three Illustrations. London and Manchester: Sherratt and Hughes. 1903. (VI, 350 S.) 8°

Rezension: Scottish Historial Review. Glasgow. 1904. No. 8. S. 396 (von Robert AITKEN).

2521 ORDISH, Thomas Fairman: Shakespeare's London. A Commentary on Shakespeare's Life and Work in London. New edition. With a Chapter on Westminster, and on Itinerary of Sites and Reliques. London: J. M. Dent. 1904. (XIV, 331 S.) 8°

Rezension: The Literary World. July 1, 1904. S. 12.

2522 Parodies on Shakespeare. — «Rosencrantz and Guildenstern.»

Daily Telegraph. No. 15354 vom 18. Juli 1904.

2523 PARRY, A. W.: «Henry V.» Parsed and Analysed by Rev. A. W. PARRY. London: Simpkin. 1904. 8°

Normal Tutorial Series.

— PARRY, Edward Abbott: Letters from Dorothy Osborne to Sir William Temple. Edited.

S. OSBORNE.

2524 PEPYS (Samuel) Diary Transcribed by the Late Rev. Mynors BRIGHT from the Shorthand Ms. in the Pepysian Library Magdalene College, Cambridge. Edition with Additions by Henry B. WHEATLEY. Vol. 3 and 4. London: G. Bell. 1904. 8°

— PHELPS, W. L.: Chapman's Works. Edited.

S. CHAPMAN.

— The PHILADELPHIA Shakespeare Society.

S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2525 PLATT, J. H. (and others): Shakespeare's Grave.

Notes and Queries. Series 10. I. S. 288, 331, 352, 416, 478. II. S. 195, 292.

2526 PLATT, J.: Jonson's «Alchemist».

Notes and Queries. Series 10. I. S. 292, 352.

— PLATT, Isaac Hull: Mr. Ashhurst on Mr. Mallock's Title-Pages and on Shakespeare and John Davies. A Reply.

S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— PLATT, Isaac Hull: Some Parallelisms between Pliny's Natural History and the Prolegomena to the First Folio.

S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— POOLE, Reginald: John Bale's Index of British and other Writers, edited.

S. BALE.

2527 POPULAR Ballads of the Olden Time. Selected and Edited by Frank SIDGWICK. 2nd Series. Ballads of Mystery and Miracle and Fyttes of Mirth. London: A. H. Bullen. 1904. (XVI, 248 S.) 12°

2528 READE, Hubert: A Spanish Romeo and Juliet (Calderon's «Devoción de la Cruz»).

Westminster Review. Vol. 161. February, March and July 1904.

2529 READINGS from Great English Writers. From Chaucer to Tennyson. With Biographical Notes. London: Clive. 1904. (XII, 332 S.) 8°

2530 Rhys, E.: The Tragedy of «King Richard III.» Illustr.
Harper's Monthy Magazine. London. January 1904.

— Rhys, Ernest: The Works of Thomas Dekker.
S. Dekker.

2531 Roberts, J. S.: Elizabethan Crime-Plays («Arden of Feversham», «The Yorkshire Tragedy»).
Monthly Review. No. 51. December 1904.

2532 Rolfe, William J.: Life of William Shakespeare. New York: Dana Estes & Co. 1904. (7 und 551 S.)

— Rouse, W. H. D.: Shakespeare's Ovid, being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses, edited.
S. Golding.

2533 Rowbotham, J. F.: The Music of Shakespeare.
Good Words. London: September 1904.

2534 Rushton, W. L.: Shakespeare's Books.
Notes and Queries. Series 10. I. S. 465, II. 464.

2535 Schelling, Felix Emanuel: The Queen's Progress, and other Elizabethan Sketches. Boston: Houghton, Mifflin & Co. London: T. W. Laurie 1904. (9 und 267 S.)

Contents.

The Queen's progress; An Elizabethan will; Thomas Stucley, gentleman adventurer; An old-time friendship, «An aery of children»; Little Eyases; A groatsworth of wit; Plays in making; When music and sweet poetry agree; Thalia in Oxford; A journey to the North.

— Schelling, F. E.: Eastward Hoe, edited.
S. Eastward Hoe.

2536 Scott: Westminster School and Shakespeare's Family.
The Athenæum. 1904. No. 3994.

2537 Shackleton, R.: When Shakespeare went to Italy.
Book-Lovers' Magazine. New York: October 1904.

— Shakespeare. Alleged Signatures of —.
S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2538 Shakespeare's and Gray's Inn, 1594.
The Athenæum. 1904. No. 3992.

2539 Shakespeare and Music. With illustrations from the Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Cloth. London: J. M. Dent and Co. (225 S.) 16°

— Shakespeare's Moon Lore.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— Shakespearean Forgeries before and after Ireland.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2540 The Shakespeare Exhibition in the British Museum.
The Athenæum. 1904. No. 3992.

— The Shakespeare Society of New York. Death of Wilson Barrett and Necrology of The N. Y. Sh. Society.
S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2541 Shakespeareana, New. — Weder irrgläubig noch altgläubig, nur Shakespeare. A Twentieth Century Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A. Vol. 3. No. 1 to No. 4. January to December 1904.

Contents of No. 1. January:

I. Fac-Simile of Title-Page of the Henry VIII. Primer. Frontispiece.
II. Mr. Ashhurst on Mr. Mallock's Title-Pages of Shakespeare and John Davies: Isaac Hull Platt. (S. 1—5.)
III. Heating a Library at William Shakespeare's Expense. Dr. Morgan's Protest. An Episode of Stratford-on-Avon in 1852. (S. 6—18.)
IV. Department of Textual Criticism: Conducted by Edward Merton Dey, Esq.[1])
V. Marginalia: Had Calderon read Shakespeare? Hubert Reade. The Spurious Relics at Stratford. J. Cunning Waters. Dr. John Hall's Notes of this Professional Practice.
VI. Books Received.

Besprochen werden:

The Rubayat of Omar Khayyam; the Sufi Interpretation of Khayyam and Fitzgerald. By C. H. A. Bjerrogaard. New York.

Sharp, Frank Chapman: Shakespeare's Portrayal of the Moral Life. New York.

Beers, Henry A.: A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. New York.

Brassington, W. Salt: Shakespeare's Homeland. Sketches of Stratford-upon-Avon. The Forest of Arden and the Avon Valley. New York.

Spencer, Traman J., and Capitola Harrison Spencer: Here he comes in Likeness of a Jew. Hartford.

Matthews, Brander: The Development of the Drama. New York.

Burgess, William: The Bible in Shakespeare. Chicago.

Moulton, Richard G.: The Moral System of Shakespeare. New York.

The First Folio Shakespeare. Edited by . . . Charlotte Porter and Helen A. Clarke. The Comedie of Errors.

The Pembroke Shakespeare. Edited . . . by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Hrsg. von Alois Brandl und Wolfgang Keller. Berlin.

Bayley, Harold: The Collegiate Church of Stratford-on-Avon. London.

Edwards, Edward: A Book of Shakespeare's Songs. With Musical Settings by Various Composers. New York.

Contents of No. 2. April 1904:

I. Panorama of Threatened Side of Henley Street, Stratford-on-Avon, and seven views of interiors and exteriors on that street. Frontispieces.
II. The Two Gentlemen of Verona. R. L. Ashhurst, Esq. (S. 53—63.)
III. Department of Textual Criticism: Conducted by Edward Merton Dey, Esq. (S. 64—70.)[1])
IV. Marginalia: The Plays and the Civile Conversation of M. Steven Guazzo: Shakespeare's Moon Lore — Shakespearean Forgeries before and after Ireland. Lese Majeste in Warwickshire, Libet Suits and Other Things. Nineteenth Anniversary of the New York Shakespeare Society. Dr. Halliwell-Philipp's Description of the first Shakespeare Society. Corambis, Polonius and the Fishmonger. (S. 71—88.)

Contents of No. 3. July 1903:

I. Twelve views of Kronborg Castle at Elsinore present day.
II. Was Kronborg Castle at Elsinore the Home and Fortress of «Hamlet» the Dane? (S. 89—93.)
III. Shakespeare's «Anthony and Cleopatra». Its Stage History. R. L. Ashhurst, Esq. (S. 94—97.)
IV. Department of Textual Criticism: Conducted by Edward Merton Dey, Esq. (S. 98—102.)[1])
V. Marginalia: Some Parallelisms between Pliny's Natural History and the Prologomena to the First Folio. Isaac Hull Platt. Shakespeare's London Residences. John W. Hales. The Philadelphia Shakespeare Society. «Hamlet» in Japan. The London Shakespeare League. (S. 103—111.)
VI. Books Received.

Besprochen werden:

Thompson, Elbert N. S.: The Controversy between the Puritans and the Stage. New York.

Anders, H. K. D.: Shakespeare's Books. A Dissertation on Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Works (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1). Berlin.

Root, Robert Kilburn: Classical Mythology in Shakespeare. New York.

---

[1]) Der Inhalt im einzelnen ist angegeben unter Dey.

COLLINS, J. Churton: Studies in Shakespeare. New York.
JOYCE, John A.: Shakespeare: Personal Recollections.
SUTTON, William A.: The Shakespeare Enigma. Dublin.
FLEMING, Wm. H.: How to study Shakespeare. Series 2. New York.
TOLMAN, Albert H.: The Views about «Hamlet», and other Essays. New Y
Boston.

Contents of No. 4. October:

I. Portrait of Dr. Appleton Morgan of The Shakespeare Society of New York (Fron
II. Plays within Plays. W. J. Lawrence. (S. 121—127.)
III. Bacon in France. The alleged Queen Marguerite Episode. R. L. Ashhurst. Vi of the Philadelphia Shakespeare Society. (S. 128—133.)
IV. Department of Textual Criticism: Conducted by Edward Merton DEY, Esq. (S. 134
V. Marginalia: Rosencrantz and Guildensterne as courtiers of the Danish Court, an Brahe and other of their contemporaries. — The Seacoast of Bohemia. — Allege tures of Shakespeare. — Death of Wilson Barrett and Necrology of The Sha Society of New York. (S. 140—144.)
VI. Books received.

Besprochen werden:

LEYLAND, John: The Shakespeare Country Illustrated. New York.
The Bacon-Shakespeare Calendar for the year 1904. Prepared by Mrs. Henry P Miss POTT. London.
STOPES, C. C.: The King's Shakespeare. Shakespeare's Sonnets with Notes an duction. London.
EICHHOFF, Theodor: Unser Shakespeare. Shakespeare's Sonette und ihr Wert
COLLINS, Churton: The Ethics of Criticism. Illustr. by Mr. Churton COLLINS; b M. THEOBALD. London. (31 S.) 12°
HUGHES, C. E.: The Praise of Shakespeare. An English Anthology compiled l HUGHES with a preface by S. LEE. London.
SECCOMBE, Thomas and J. W. ALLEN: The Age of Shakespeare (1579—1631). Introduction by Professor HALES. London.
An English Garner: Critical Essays and Literary Fragments. With an Introdu J. Churton COLLINS. New York.

Title Page and Contents to Volume II.

2542 SHAW, A. Capel: City of Birmingham. An Index to the Shak Memorial Library by A. Capel SHAW, chief Librarian. Birmingham: P Jones 1903. (VIII, 265 S.) 4°

— SIDGWICK, Frank: Popular Ballads of the Olden Time. Select Edited.

S. POPULAR Ballads.

2543 SIDNEY, Sir Philip: The Defence of Poesie. New edition. York: Macmillan. [Limited to 250 copies.] 1904. (88 S.) 4° 16°

— SIEVEKING, Albert Forbes: Worke for Cutlers, or A Merry Di betweene Sword, Rapier, and Dagger. Edited by A. F. SIEVEKING.

S. WORKE for Cutlers.

2544 SIMPSON, Percy: Rosencrantz and Guildensterne.

The Athenæum. 1904.

2545 SKEAT, Walter W.: Shakespeareana.

Notes and Queries. Series 10. I. 1904. S. 342.
Textemendation in «Macbeth», II, iv, 13 [horse für horses].

2546 SKEAT, W. W.: «1 Henry IV.», III, i, 131.

Notes and Queries. Series 10. II. S. 64.

2547 SKEAT, W. W.: Shakespeare's Wife.

Notes and Queries. Series 10. II. S. 428.

— SMEATON, Oliphant: Dekker's Old Fortunatus.

S. DEKKER.

---

1) Der Inhalt im einzelnen ist angegeben unter DEY.

2548 SMITH, Goldwin: English Poetry and English History.
American Historical Review. Vol. 10. No. 1. October 1904.

— SMITH, Gregory B.: Elizabethan Critical Essays. Edited with an Introduction by B. Gregory SMITH.
S. ELIZABETHAN Critical Essays.

2549 SMITH, H. Maynard: Shakespeare's «Twelfth Night».
Treasury. January 1904.

2550 SMITH, W. F.: Much Ado About Nothing. A Complete Paraphrase by W. F. SMITH. London: Simpkin. 1904. 8°
Normal Tutorial Series.

2551 SPENCER, Truman J., and Capitola Harrison SPENCER: Here he comes in Likeness of a Jew. Boards de luxe. 52 p. inlaid medallion of Edmund Kean on cover. Hartford: T. J. Spencer.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. P. 46 [A dainty bibelot, prepared with exquisite taste, is this brochure from the pen and press of Mr. Truman Spencer, a well-known member of the New York Shakespeare Society, which tells again the story of Edmund Kean's struggles for opportunity and his instantaneons success in the character of Shylock as prelude to fine criticism of the character itself . . .].

2552 SPENSER's Faery Queene. Book I. Edited, with Introduction, Notes, and Glossary, by Professor W. H. HUDSON. London: Dent. 1904. (312 S.) 12°

2553 SPENSER, Edmund: The Faerie Queene. Disposed into 12 Bookes, Fashioning 12 Morale Virtues; to which is added Epithalamion. New ed. London: Routledge. (832 S.) 8°

2554 STACKE, H. A.: The Shortcomings of Shakespeare.
Broad Views. London: September 15, 1904.

— STEELE, Robert: King's Letters.
S. KING.

2555 STOCKWELL, N.: «Richard II.» A Complete Paraphrase by N. STOCKWELL. London: Simpkin. 1904. 8°
Normal Tutorial Edition.

2556 STOPES, Carmichael (Mrs.): The True Story of the Stratford Bush.
Montly Review. Vol. 15. April 1904.

2557 STOPES, C. C.: The Taming of the Shrew.
The Athenæum. 1904. No. 3998.

2558 STOPES, Charlotte C.: Anne Hathaway's Kindred.
Athenæum. No. 4027. December 31, 1904.

2559 STRACHEY, G. L.: Shakespeare's Final Period.
Independant Review. Vol. 1. London: August 1904.

— STRACHEY, J. St. Loe: Beaumont and Fletcher's Works; edited.
S. BEAUMONT and FLETCHER.

— [STRATFORD-ON-AVON —]: Panorama of Threatened Side of Henly Street, Stratford-on-Avon — and seven views of interiors and exteriors on that street. Frontispieces.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

— [STRATFORD-ON-AVON.] Lese Majeste in Warwickshire, Libel Suits and Other Things.
S. New Shakespeareana.

2560 STRONACH, George: The Shakespeares of Fact and Fancy.
Broad Views. May 1904.

2561 STRONACH, G.: Shakespeare's Scholarship.
Notes and Queries. Series 10. I. S. 83.

2562 STRONACH, G. (and others): Shakespeare's Wife.
Notes and Queries. Series 10. II. S. 389, 428.

2563 STRONACH, G.: Mr. Sidney Lee and the Baconians.
Pall Mall Magazine. January 1904.

— STRONACH, George: Massinger's A New Way to Pay Old Debts. Edit.
S. MASSINGER.

2564 STUHLMANN, Frank.
Wilshire's Magazine. [Sozialistische Monatsschrift von Nordamerika.]
[Sh. habe die Wahrheit genotzüchtigt, lediglich um sich beim Hof und bei der Aristokratie in Gunst zu setzen.]
Darüber: Brandenburger Zeitung No. 262 vom 6. November 1904: Das Volk in Shakespeares Dramen von A. E.

2565 SULLIVAN, Sir Edward: A Forgotten Volume in Shakespeare's Library.
Nineteenth Century. Vol. 55. February 1904.

2566 SUTTON, Reverend William A.: The Shakespeare Enigma. Dublin: Sealy Byrne and Walker. (206 S.) 8°
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. July 1904. S. 117—118.

— SWINBURNE, Algernon Charles: Introduction to the Works of Thomas Middleton.
S. MIDDLETON.

2567 SYKES, F. H.: Syllabus of a Collegiate Course of Thirty Lectures on Shakespeare. Columbia University, Teachers' College, Extension Syllabi. Series A. No. 1. New York: Teachers' College. 1904.

— SYMONS, A.: Massinger's Works. Ed.
S. MASSINGER.

2568 TERRY, J.: «The Tempest.» A Complete Paraphrase by J. TERRY. London: Simpkin. 1904. 8°
Normal Tutorial Series.

2569 THEOBALD, Robert M.: Shakespeare Studies in Baconian Light. Cheap edition. London: Low. 1904. (512 S.) 8°

2570 THISELTON, Alfred Edward: Some Textual Notes on «A Midsummer Night's Dream». London: Elkin Matthews. 1904.
Rezension: The Literary World. February 12, 1904. S. 148.

2571 THISELTON, A. E.: Notes on Two Passages in «Tymon of Athens». Printed by R. Folkard and Son. 1904.
Rezension: The Literary World. May 6, 1904.

2572 TOLMAN, Albert H.: The Views about «Hamlet», and other Essays. Cloth. New York and Boston: Houghton, Mifflin and Co. 1904. (X, 430 S.) 12°
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. July 1904. S. 119—120.

2573 TOWNDROW, R. F.: Sonnet LIV and «1 Henry, IV» Act I, Scene 3 — «canker-blooms».
Athenæum. No. 4004. July 23, 1904.

2574 TREE, H. Beerbohm: The Humanity of Shakespeare.
Fortnighty Review. July 1904.

2575 WAGER, Lewis: The Life and Repentaunce of «Marie Magdalene». A Morality Play reprinted from the Original Edition of 1566, edited with Introduction, Notes, and Glossarial Index by Frederic Ives CARPENTER. New and revised edition. Chicago: The University of Chicago Press. 1904. (XL, 99 S.) 8°
The Decennial Publications of the University of Chicago Second Series. Vol. 1.

— WARD, A. W.: Introductory Note to the «Worke for Cutlers».
S. WORKE for Cutlers.

— WATERS, J. Cunning: The Spurious Relics at Stratford.
S. New Shakespeareana.
No. 2541.

2576 WATTS-DUNTON, Theodore: «Hamlet», A Critical Comment.
Harper's Monthly Magazine. No. 648. May 1904.

2577 WENDELL, Barrett: The temper of the seventeenth century in English literature: Clark lectures given at Trinity College, Cambridge, 1902 to 1903. New York: Scribner. 1904.

— WHEATLEY, Henry B.: Samuel Pepys' Diary . . . edited.
S. PEPYS.

2578 WHITAKER, Lemuel: The Sonnets of Michael Drayton.
Modern Philology. Vol. 1. No. 4. April 1904. S. 563—568.

2579 WILLIS, William: The Baconian Mint: its Claims Examined. London: Sampson Low, Marston and Co. 1904.
Rezension: The Literary World. February 5, 1904. S. 124.

— [WINTER'S TALE.] The Seacoast of Bohemia.
S. New Shakespeareana. No. 4.
No. 2541.

2580 WOODWARD, W. H.: An Elizabethan List of Works on Education mainly by Humanists.
Otia Merseiana. The Publications of the Arts Faculty of University College Liverpool. Vol. 1. S. 26—28. London etc. 1899.

2581 WORKE for Cutlers, or a Merry Dialogue betweene Sword, Rapier, and Dagger. Edited by Albert Forbes SIEVEKING. With Introductory Note by A. W. WARD. London: J. C. Clay & Sons. 1904. (92 S. [mit Faksimiles der Proklamation von 1613 und 2 Theaterzetteln].) 8°

— WRIGHT, Aldis: R. Ascham's Works, edited.
S. ASCHAM.

— WRIGHT, Aldis: Lord Bacon's Essays.
S. BACON.

— YOUNG, Clement C.: Principles and progress in English Poetry.
S. GAYLEY, C. M. and YOUNG.

2582 YOUNG, Karl: The Influence of French Farce upon the Plays of John Heywood.
Modern Philology. Vol. 2. No. 1. June 1904. S. 97—125.

2583 YOUNG, Isabel, F.: «King Henry V.» A complete Paraphrase by Isabel F. YOUNG. London: Simpkin. 1904. 8°
Normal Tutorial Series.

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ

a. GESAMT-AUSGABEN

2584 SHAKESPEARE's sämtliche dramatische Werke, in 12 Bänden. Übersetzt von SCHLEGEL und TIECK. Mit Einleitung von Rudolf FISCHER. Berlin: Th. Knaur Nachf. 1904.

---

b. Ausgaben einzelner Dramen

Coriolan

2585 Coriolanus. Historisches Drama. Für den Schulgebrauch hrsg. von Fr. Hölscher. Münster: Aschendorff. 1904. (172 S.) 8°

Aschendorffs Ausgaben für den deutschen Unterricht.

Hamlet

2586 Hamlet. Hrsg. von Adolf Genius. Leipzig: H. Bredt. 1904. (141 S.) 8°

Die ausländischen Klassiker, erläutert und gewürdigt für höhere Lehranstalten sowie zum Selbststudium.

2587 Hamlet. Mit Einleitung und Anmerkungen für den Schulgebrauch und das Privatstudium von Ernst Wasserzieher. Paderborn: F. Schöningh. 1904. (154 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. 6.

2588 Hamlet, Prinz von Dänemark. Übersetzt von Aug. Wilh. Schlegel. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Prof. Dr. Alex. v. Weilen. Leipzig: R. G. Teubner. 1904. (XIV, 112 S.) 8°

Graesers Schulausgaben klassischer Werke. 50.

2589 Hamlet. Paderborn: F. Schöningh. 1904. (124 S.) 8°

Schöninghs Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Hrsg. von A. Funke und Schmitz-Mancy. No. 20.

Julius Caesar

2590 Julius Caesar. Hrsg. von Fr. Dr. Ballauff. Leipzig: Dürr'sche Buchhandlung. 1904. (56 S.) 8°

In: Dürrs deutsche Bibliothek, vollständiges Lehrmittel für den deutschen Unterricht an Lehrer- und Lehrerinnen-Seminaren, hrsg. von W. Hering, Gustav vom Stein und Fr. M. Schiele. Bd. 5.

2591 Julius Caesar. Nach der Schlegel'schen Übersetzung, hrsg. und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von H. Schmitt. 2. Aufl. Paderborn: F. Schöningh. 1903. (213 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. 1.

Macbeth

2592 Macbeth. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Vict. Langhans. Leipzig: R. G. Teubner. 1904. (XVI, 66 S.)

Graesers Schulausgaben klassischer Werke. Heft 15. 8°

2593 Macbeth. Für den Schulgebrauch hrsg. von Ernst Regel. 1. Aufl. 2. Abdr. in neuer Rechtschreibung. Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky. 1905. (92 S.)

Measure for Measure

2594 Mass für Mass. Schauspiel, nach Baudissins Übersetzung für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig: Ph. Reclam. (95 S.)

Reclams Universalbibliothek No. 4523 (Bühnen-Shakespeare. Bd. 18).

Othello

2595 Othello. Nach den Übersetzungen von Schlegel - Tieck und Wilhelm Jordan für die deutsche Bühne bearbeitet und inszeniert von C. W. Schmidt. Halle: Otto Hendel. (102 S.) 8°

Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. No. 1781—1782.

Richard II.

2596 König Richard II. Nach der Schlegel'schen Übersetzung hrsg. und mit Einleitung und Erläuterungen versehen von Gymn.-Prof. Dr. Karl Warnke. Paderborn: F. Schöningh. 1904. (144 S.) Kl. 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. 7.

2597 KÖNIG RICHARD II. Ein historisches Trauerspiel. Paderborn: F. Schöningh. 1904. (92 S.) Kl. 8°

Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Hrsg. von A. Funke und Schmitz-Mancy. No. 26.

Richard III.

2598 RICHARD III. Hrsg. von WASSERZIEHER. Leipzig: H. Bredt. 1904. (86 S.) 8°

Die ausländischen Klassiker, erläutert und gewürdigt für höhere Lehranstalten sowie zum Selbststudium. 4. Bdchn.

Romeo and Juliet

2599 ROMEO UND JULIA. Übersetzt von Aug. Wilh. v. SCHLEGEL. Bildschmuck von MAROLD (Bibliothek Mignon). Berlin: Langenscheidt. 1904. (157 S.) 8°

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[Nichts erschienen]

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE

2600 SHAKESPEAREDRAMEN («Romeo und Julia», «Othello», «Lear», «Macbeth»). Nachgelassene Übersetzungen von O. GILDEMEISTER. Hrsg. von H. SPIESS. Berlin: G. Reimer. 1904. (XV, 524 S.) 8°

---

e. SHAKESPEAREANA

— ANDERS, H.: Elizabethan Popular Books and Ballads noticed by E. D., a Puritan, in 1572.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. No. 2641.

2601 ARONSTEIN, Ph.: Shakespeare und Ben Jonson.

Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 193—211.

— BANG, W.: Zur Bühne Shakespeares.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. No. 2641.

— BARCLAY's Argenis, edited.

S. SCHMID, K. F.

2602 BAXMANN, E.: Middletons Lustspiel «The Widow» und Boccacios «Il Decamerone» III, 3 und VI, 2. (40 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

— BECKER, Gustav: Shakespeare-Bibliographie 1903.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. No. 2641.

2603 BECKER, P.: Das Verhältnis von John Marstons «What you will» zu Plautus «Amphitruo» und Sforza d'Oddi's «I morti vivi» (42 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2604 BERGMEIER, F.: Dedekinds Grobianus in England. (41 S.) 8°

Marburger Dissertation. 1903.

2605 BERNIGAU, K.: Orthographie und Aussprache in Richard Stanyhurst englischer Übersetzung der Æneide. (1582.) (32 S.) 8°

Marburger Dissertation. 1903.

2606 Bielefeld, E.: The Witch of Edmonton by Rowley, Dekker, Ford &c. Eine Quellenuntersuchung. (36 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2607 . Blühm, Erich: Über «The Knight of Malta» und seine Quellen. (111 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2608 Bobsin, Otto: Shakespeares «Othello» in englischer Bühnenbearbeitung. (99 S.) 8°

Dissertation von Rostock. 1904. (Leipzig: Fock.)

2609 Bormann, Edwin: Die Quintessenz des Shakespeare-Geheimnisses.

Altonaer Nachrichten. No. 259 vom 5. Juni 1904. — Ferner: Mußestunden (Wochenbeilage des «Leipziger Tageblattes») vom 2. Januar 1905.

— Bormann, Walter: Die beiden englischen Historienzyklen Shakespeares auf der Münchener Hofbühne 1903.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2610 Bousset, W.: Die Wiedererkennungsfabel in den pseudoklementinischen Schriften, den Menächmen des Plautus und Shakespeares «Komödie der Irrungen».

Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums. Bd. 5. No. 1.

— Brandl, A.: Englische Komödianten in Frankfurt a. M.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Brandl, A.: Von der Enthüllung des Shakespeare-Denkmals.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2611 Bunzen, A.: Ein Beitrag zur Kritik der Wakefielder Mysterien. (58 S.) 8°

Kieler Dissertation. 1904.

2612 Cohn, O.: Über Shakespeares «Kaufmann von Venedig».

In: Festschrift des Philantropins in Frankfurt a. M. Frankfurt: Joseph Baer & Co. 1904.

2613 Dahmetz, M.: Marlowes «Edward II.» und Shakespeares «Richard II.» Ein literarisch-historischer Vergleich. (23 S.) 8°

Programmabhandlung. Wien.

2614 Dames, Gerhard: Roger Boyles «Henry V.», besonders verglichen mit dem gleichnamigen Stücke von Shakespeare. Berlin: Mayer & Müller. 1904. (94 S.) 8°

Inaugural-Dissertation der Universität Rostock.

2615 Dühring, E.: Die Größen der modernen Literatur, populär und kritisch nach neuen Gesichtspunkten dargestellt. 1. Abteilung. Einleitung über alles Vormoderne. Wiederauffrischung Shakespeares. Voltaire. Goethe. Bürger. Geistige Lage im 18. Jahrhundert. 2. verb. Aufl. Leipzig: C. G. Naumann. 1904. (XII, 323 S.) 8°

2616 Ebert, Wilhelm: Beaumont's und Fletcher's «The Triumph of Love» und «The Triumph of Death» und ihre Quellen. (48 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2617 Eckhardt: Komik in Shakespeare's «Twelfth Night».

In: Verhandlungen der 47. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Halle. Leipzig: Teubner. 1904.

2618 Eichhoff, Theodor: Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. Bd. III. Ein neues Drama von Shakespeare. Der [illegible] bisher nicht gewürdigte Text von «Romeo and Juliet». Hrsg. [illegible] Halle: M. Niemeyer. 1904. (IV, 95 S.) 8°

2619 Eichhoff, Theodor: Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. IV. Die beiden ältesten Ausgaben von «Romeo and Juliet». Eine vergleichende Prüfung ihres Inhalts. Halle: M. Niemeyer. 1904. (XV, 278 S.) 8°

2620 Eidam, Christian: Die Stellung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu der Neubearbeitung des Schlegel-Tieck (Schluß).

Neuphilologisches Centralblatt. 18. Oktober 1904.
Vgl. No. 2098.

2621 Eidam, Chr.: Über Macbeths Monolog I, 7.

Fränkischer Kurier. Nürnberg. No. 247 vom 5. Mai 1904.

2622 Engel, Eduard: Wie haben Shakespeares Zeitgenossen über ihn geurteilt.

Blätter für Handel, Gewerbe und soziales Leben. (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung.) April und Mai 1904.

2623 Engel, J.: Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken. Jahresbericht des Realgymnasiums zu Magdeburg. Ostern 1901.

Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 3. S. 380—381 (von O. Glöde.)

2624 Erbe, Theodor: Die Locrinesage und die Quellen des Pseudo-Shakespeare'schen-Locrine. Halle: M. Niemeyer. 1904. (VII, 73 S.) 8°

Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Prof. Lor. Morsbach. Heft 16.

2625 Fairchild, Arthur H. R.: The Phoenix and Turtle.

Englische Studien. Bd. 33. S. 337—384.

2626 Fischer, Kuno: Shakespeares «Hamlet». 2. Aufl. Heidelberg: C. Winter. 1904. (330 S.) 8°

K. Fischer: Kleine Schriften. Bd. 5.

2627 Fischer, R.: David Garrick.

Beilage zu No. 207 der «Wiener Abendpost» vom 10. September 1904.

2628 Gaehde, Christian: David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin: G. Reimer. 1904. (XI, 198 S. mit 1 Tab.)

Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. II. 8°

Inhalt:

Vorwort.

Einleitung: Zustand der englischen Bühne bei Garricks Auftreten. Französische Einflüsse. Englische Schauspieler vor Garrick. Der «Chant». Colley Cibber. Die Komödie und ihre Darsteller. Quin. Deklamation auf der englischen Bühne. Macklins Reformversuch. — Erstes Kapitel: Garricks Persönlichkeit. Herkunft. Erste künstlerische Versuche. Lichtenbergs Schilderung des Künstlers. Sturz' Schilderung des Künstlers. Garricks Verwandlungsfähigkeit. — Zweites Kapitel: Die großen tragischen Rollen. Quellen. «Richard III.» Erstes Auftreten. Cibber und Quin. Garricks Auffassung der Rolle. Charakteristische Einzelzüge. Bischof Newton. Kritische Briefe. Die Zeltszene. Die Sterbeszene. Wirkung auf die Zuschauer. Pope. Garricks Vorliebe für die Rolle. Hamlets Geist. Andere Rollen der ersten Saison. Booth als Hamlets Geist. «Lear». Erstes Auftreten. Macklins Kritik. Fortschritte in der Auffassung. Kritischer Brief Newtons. Dr. Fordyce über Garricks Lear. Madame Necker und Suard über Garricks Lear. Aufnahme beim Publikum. Einzelbeurteilungen. Garricks Kenntnis der Shakespeare-Literatur. Tates Lear-Bearbeitung. Garricks Vorgänger in der Rolle. Spranger Barry. Garricks Auffassung des Lear. Die Fluchszene. Charakteristische Einzelzüge. Lears Wahnsinn. Einzelheiten aus dem vierten Akt. Macklin über Garricks schlafenden Lear. Vorbild für die Wahnsinnsszenen. «Hamlet». Erste Darstellung in Dublin. Vorgänger in der Rolle. Mängel in Garricks Auffassung. Die Anrede an den Geist. Einzelzüge. Verhalten gegen Polonius. «Sein oder Nichtsein». Verhalten gegen Ophelia. Die große Szene mit der Königin. Die Totengräberszene. Die Grablegungszene. Lichtenbergs Hamlet-Beschreibung. «Macbeth». Davenants Macbeth-Bearbeitung. Garricks Änderungen. Quins Auffassung. Garricks Macbethpamphlet. Erstes Auftreten. Betonungsweise. Einzelzüge. Die Dolchszene. Spiel nach dem Morde. Seine Partnerin Pritchard. Die Bankettszene. Seine selbstverfaßte Sterbeszene. — Drittes Kapitel: Die übrigen tragischen Rollen und die Lustspielrollen. König Johann. Othello. Garricks Kostüm als Othello. Gegner seiner Auffassung. Einzelzüge. Falconbridge. Jago. Percy Heißsporn. Chorus und Prologus zu «Heinrich V». Garrick Direktor von Drury Lane. Benedick. Lichtenbergs Beschreibung des Sir John Brute. Garricks Heirat. Vorliebe für die Rolle. «Romeo». Rivalität zwischen Drury Lane und Covent Garden. Garrick und Barry in der Balkonszene. Leontes. Heinrich IV. Abneigung des damaligen Publikums gegen

die Königsdramen. Antonius. Mercutio. Posthumus. — Viertes Kapitel: Der Shakespeare-Bearbeiter. Stellung zu Dichter und Publikum. Shakespeare-Bearbeiter vor Garrick. Garricks Hamlet-Bearbeitung. Garricks Zusätze zum Macbeth. Garricks Romeo-Bearbeitung. Florizel und Perdita. Antonius und Cleopatra. — Fünftes Kapitel: Der neue Stil. Garricks Realismus. Deklamation. Sprechtechnick. Geberdenspiel. Macklins schiefes Urteil. Gegner seiner Reform. Falstaff. Cassius. Garricks Stellung zu seinem Personal. Garrick als Direktor. Hebung des Standes. Garrick begründet keine Schule. Schluß. Garricks geschichtliche Stellung. Garrick als künstlerische Persönlichkeit. Sein Verhältnis zu Shakespeare. Anhang: Abdruck der ausgebeuteten Zeugnisse über Garrick im Originalwortlaut. Literaturverzeichnis. Index.

— Garnett, R.: Shakespeare on the Continent.
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Garnett, R.: «The Still-vexed Bermoothes» in the «Tempest».
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2629 Gaertner, O.: John Shirley. Sein Leben und Wirken. (79 S.) 8°
Hallenser Dissertation. 1904.

2630 Gärtner, G.: Zur Sprache von Ralph Robynsons Übersetzung von Thomas Morus Utopia (1551) unter Berücksichtigung der im Jahre 1684 erschienenen Übertragung Gilbert Burnets. (159 S.) 8°
Rostocker Dissertation. 1904.

2631 Genée, Rudolf: Shakespeares Anfänge in London I. II. III.
National-Zeitung, Berlin. No. 457, 467, vom 29. Juli und 4. August 1904.

2632 Glasenapp, Gustav: Zur Vorgeschichte der Allegorie in Edmund Spensers «Faerie Queene». Berlin: Mayer & Müller. (66 S.) 8°
Berliner Dissertation. 1904.

2633 Goadby, Edwin: The England of Shakespeare. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch, hrsg. von O. Hallbauer. Mit 7 Abbildungen. Ausg. B. 1904. (VIII, 104 und 53 S.)
English Authors. Ausg. B. mit Anmerkungen in einem Anhang. 95. Lieferung. Bielefeld: Velhagen & Klasing. 12°

2634 Goetz, K.: Das Hamlet-Mysterium. (46 S.) 8°
Programm-Abhandlung. Speyer.

— Gothein, Marie: Die Frau im englischen Drama vor Shakespeare.
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Grabau, Carl: Zeitschriftenschau [der Shakespeare-Literatur] mit Beiträgen von F. W. Moorman und W. Dibelius.
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Grabau, Carl: Zum [Shakespeare-]Jahrbuch. Bd. XXXVIII.
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Greg, W. W.: On the Editions of Mucedorus.
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Gregori, Ferdinand: Shakespeare auf der modernen Bühne. I. Adolf von Sonnenthal: «König Lear». II. Josef Kainz: «Romeo».
S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2635 Gregori, Ferdinand: Shakespeare auf der deutschen Bühne.
[illegible] 7. Jg. No. 7. Wien, 13. Februar 1904. S.
[illegible]zeige des Artikels von F. Gregori, der im Sh.-Jb., Bd. 40, erschienen ist.

2636 HAAS, Lorenz: Verleger und Drucker der Werke Shakespeares bis zum Jahre 1640. (53 S.) 8°

Inaugural-Dissertation der Universität Erlangen. 1904.

2637 HAASE: Die Bibel bei Shakespeare.

Zeitschrift für den evangelischen Religionsunterricht. Berlin 1903. 14. Jg. S. 26—33.

2638 HEINZE, H.: Aufgaben aus Shakespeares «König Lear» und «Kaufmann von Venedig». 1904. (IV, 61 S.)

HEINZE, H. und SCHRÖDER, W.: Aufgaben aus klassischen Dramen, Epen und Romanzen. 22 Bdchen. Leipzig: W. Engelmann. 8°

2639 HOLZER, Gustavus: Shakespeare's Tempest in Baconian light. A new theory. Heidelberg: C. Winter. 1904. (VIII, 115 S., 1 Tafel.) 8°

Rezension: Heidelberger Zeitung No. 278 vom 16. November 1904 (Shakespeares «Sturm» und Prof. Holzer: von Arth. BÖTHLINGK). Darauf die Erwiderung: Heidelberger Zeitung No. 281 vom 30. November 1904 (Noch Shakespeare: von G. HOLZER). Dazu die Duplik: Heidelberger Anzeiger No. 294 vom 8. Dezember (Shakespeare-Baco und hoffentlich ein Ende: von Arthur BÖTHLINGK). Auf letztere: Heidelberger Anzeiger No. 297 vom 8. Dezember 1904 (Shakespeare-Bacon von G. H[OLZER]).

2640 HUGO, Gilbert: Robert Greene's Selimus. Eine literar-historische Untersuchung. (74 S.)

Kieler Dissertation. 1899.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 297—299 (von R. FISCHER). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 36. S. 309 (von W. KELLER).

2641 JAHRBUCH der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. 40. Jahrgang. Mit zwei Vollbildern (Shakespeare-Denkmal in Weimar. — Joseph Kainz als Romeo; Adolf Sonnenthal als König Lear). Berlin SW. 11: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt). 1904. (XXIX, 475 S.) 8°

Inhalt:

Keller, Wolfgang: W. L. Courtney, The Idea of Tragedy. (S. 308—309).

Schick, J.: C. H. Herford, The Permanent Power of English Poetry. (S. 310—314.)

Zeitschriftenschau. Von Carl Grabau. Mit Beiträgen von F. W. Moorman und W. Dibelius. I. Das englische Drama vor Shakespeare. (Das Drama des Mittelalters. — «The Weavers' Pageant.» — «Everyman.» — Elisabethanische Dramentitel. – Lewis Wager und W. Wager. — Thomas Kyd. — Robert Greene, George Peele, Gabriel Harvey. — John Lyly und der Euphuismus.) — II. Einzelne Dramen Shakespeares. («Die zwei Edelleute von Verona.» — «Sommernachtstraum» — «Romeo und Julia.» — Die Königsdramen. — «König Johann.» — «Richard II.» — «Heinrich IV.» — «Heinrich VI.» — «Richard III.» — «Der Kaufmann von Venedig.» — «Die Zähmung der Widerspenstigen.» — «Gewonnene Liebesmüh.» — «Viel Lärm um Nichts.» — «Wie es Euch gefällt.» — «Julius Cæsar.» — «Hamlet.» — «Othello.» — «König Lear.» — «Macbeth.» — «Antonius und Kleopatra.») — III. Shakespeares Gedichte. (Lucretia. — Die Sonette.) — IV. Zur Shakespeare-Bibliographie. (Shakespeares Drucker. — Zu den Shakespeare-Quellen. — Zur bibliographischen Geschichte der ersten Folio. — Shakespeare in Irland.) — V. Shakespeares Leben und Persönlichkeit. (Der Name Shakespeare. — Das Patent König Jakobs I. — Shakespeares Reisen. — Shakespeares Bildnisse. — Shakespeares Religion. — Shakespeare als Politiker. — Der poetische Stil Shakespeares. — Shakespeares Lebensanschauung. — Shakespeares Belesenheit. — Shakespeares klassische Bildung. — Shakespeares geographische Kenntnisse. — Shakespeare und die Medizin. — Shakespeare und die Jurisprudenz. — Shakespeare und die Musik.) — VI. Bühne und Schauspieler zu Shakespeares Zeit. (Über den Einfluß der szenischen Verhältnisse auf die Komposition. — Der Brief eines Mitgliedes von Shakespeares Truppe. — Englische Komödianten in Deutschland.) — VII. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger. (Shakespeare und der Hof der Elisabeth. — Samuel Daniel. — Gabriel Harvey, Marston und Ben Jonson. — Shakespeare und Marston. — Ben Jonsons erste Folio 1616. «A Letter to Ben Johnson.» — Beaumont und Fletcher. — Shakespeare und Deloney. — Die Sonette von William Alabaster. — Zur Bacon-Theorie. — Shakespeare und Calderon.) — VIII. Nachleben Shakespeares. (Anspielungen auf Shakespeare aus dem 17. Jahrhundert. — Die Verbreitung Shakespeares. — Schillers «Wallenstein» und «Macbeth». — G. Verdi und «König Lear». — Schlegel-Tieck. — Stratford und der Shakespeare-Kultus.) — IX. Shakespeare und die moderne Bühne. (Allgemeines. — Shakespeares «Bezähmte Widerspenstige» und ihre deutschen Bearbeitungen. — David Garrick.)

Theaterschau.

Kilian, Eugen: «Maß für Maß» auf der deutschen Bühne. (S. 351—358.)

Bormann, Walter: Die beiden englischen Historienzyklen Shakespeares auf der Münchener Hofbühne 1903. (S. 358—369.)

Meyerfeld, Max: Berliner Theaterschau. (S. 369—372.)

Sittenberger, Hans: Wiener Theaterschau. (S. 372—374.)

K[eller], W.: Die Wiederbelebung eines Marlowe'schen Dramas. (S. 374.)

Wechsung, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke. 1903. (S. 375—382.)

Becker, Gustav: Shakespeare-Bibliographie 1903. Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S. 383—458.)

Bojanowski, P. von: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S. 459—462.)

Mitglieder-Verzeichnis. (S. 463.)

Namen- und Sachverzeichnis zu Band 40. (S. 471—475.)

Rezensionen: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. 1904. Bd. 3. No. 6 (von Jantzen). — Berliner National-Zeitung. No. 493 vom 19. August 1904 (von Otto Francke). — Kölnische Zeitung. No. 853 vom 20. August 1904 (von Otto Francke). — Korrespondenzblatt. 1905. Heft 2. S. 72 (von Sackmann).

— Keller, Wolfgang: Nochmals zur Bühne Shakespeares.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.

No. 2641.

— K[eller], W.: Die Wiederbelebung eines Marlowe'schen Dramas.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.

No. 2641.

2642 Kiehl, Bruno: Wiederkehrende Begebenheiten und Verhältnisse in Shakespeares Dramen. Ein Beitrag zur Shakespeare-Psychologie. (III, 89 S.) 8°

Berliner Dissertation. 1904.

Inhalt:

Vorwort. — Erstes Kapitel: Aus dem Liebesleben. (Plan zu heimlicher Flucht, Beichtgang, Strickleiter, Komisches Mißverhältnis, Verliebtheit künstlich herbeigeführt, miles gloriosus als Werber, Prinz und Prinzessin, weibliche Rivalität, Wettstreit mehrerer Männer, Gespräch über Freier, Sträuben gegen die Liebe, unbesiegte Sprödigkeit, Frau vom Manne vernachlässigt, Anstarren des Geliebten, Eifersucht, Heirat der Witwe, Frau als Verführer des Mannes, Notzucht, sittenwidriges Werben, Verstoßung des Geliebten, Ehebruch,

Liebespfand weggegeben, erworben, verloren, Liebeserklärung durch die Geliebte, Liebende auf Reisen, Verschwundene vermißt, Mädchen als Jüngling geliebt, Abschied Liebender, Scheintod und fingierter Tod.) — Überblick. — Zweites Kapitel: Aus dem Bereich des Triebes zur Macht. (Priester intriguieren, Unzufriedenheit der Großen, König gibt verräterische Schriftstücke, Verschwörung, Aussöhnung politischer Gegner, Volk treibt Politik, König und Usurpator, Geschwisterfeindschaft, Liebe und politische Interessen, Undank, Verbannte gegen ihre Vaterstadt, Gegner und im Weg Stehende durch Mord beseitigt, zu gewaltsamem Tod Bestimmte im Gefängnis, auf dem Weg zum Richtplatz, Ende von Verbrechern) — Überblick. — Drittes Kapitel: Zur Charakterisierung. (Zweifel an eigener Identität, Mann und Frau in verschiedener Sprache, Krampfanfälle, Karrikatur, Nachruf, Beobachter, Fürsten als Vertreter der Gerechtigkeit und Gnade, Untergang unbedeutender Helfer, Bejahung des Unsinnigen, Ermahnungen von Eltern, vergeblicher Betversuch, Schlaflosigkeit, Feldherr rüstet sich zur Schlacht, Frau unter reichen Erbinnen gesucht, Entlarvungen, Verzweiflung durch große Enttäuschung, Männerfreundschaft, Frauenfreundschaft, Herrin und Kammermädchen, Herrin und Kammerfrau, Herr und Diener, Diener unter sich, Niedrige und Große, Herrin und Haushofmeister, Lehrer und Schüler, Schließer und Gefangener, Arzt und Kranker, Irrsinniger und Heuchler, Zeitgesellschaft, Onkel als Kuppler, Erregte und Beschwichtiger, Schmeichler und Geschmeichelte, Ausnutzer und Ausgenutzter.) — Überblick. — Viertes Kapitel: Verschiedenartige Ereignisse und Vorfälle. (Musik im Gram, Maskenspiele, Naturwunder, Geistererscheinung, Zukunftswissen, Elfenhilfe, Schnelle Reue, Versöhnung feindlicher Familien und Thronfolge, Anagnorisis, Vater verstößt sein Kind, Natur und Erziehung, Bote kann Adressen nicht lesen, Mädchen leistet, was kein Mann kann, darf sich beliebige Gunst erbitten, scheinbarer Undank, erbrechtliche Erörterungen, Kriegserklärung, Heer von der Flut überrascht, Frauen im Krieg, Vorbeimarsch von Truppen, Belagerung, Schlachten, Römertod, Zweikampf als Gottesgericht.) — Schlußbetrachtung. — Index der Stücke.

2643 KIEPERT, W.: Fletchers «Women Pleased» und seine Quellen. (67 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1903.

2644 KILIAN, Eugen: Zur Revision des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare.

Bühne und Welt. 6. Jg. No. 12. März-Heft 2. 1904. S. 513—516.

— KILIAN, Eugen: «Maß für Maß» auf der deutschen Bühne.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. **2641**.

2645 KIRCHBACH, W.: Shakespeares Entwicklung.

Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte. Braunschweig. Juni 1904.

2646 KOELBING, Arth.: Zur Charakteristik John Skeltons. Stuttgart: Strecker & Schröder. 1904. (X, 166 S.)

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 1904. No. 48. Sp. 2933—2934 (von Richard WÜLKER).

2647 KOEPPEL, E.: Randglossen zu dem Anders'schen Werk über Shakespeares Belesenheit.

Archiv für das Sudium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. S. 49—56.

— KOEPPEL, Emil: Konfessionelle Strömungen in der dramatischen Dichtung des Zeitalters der beiden ersten Stuart-Könige.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. No. **2641**.

2648 KOPPEL, R.: Die unkritische Behandlung dramaturgischer Angaben und Anordnungen in den Shakespeare-Ausgaben und die Beirrung der Erkenntnisse in Bezug auf die archaische Gestaltungsweise der altenglischen Dramatik.

Englische Studien. 1904. Bd. 34. Heft 1. S. 1—17.

2649 KRÖGER, Ernst: Macbeth bis auf Shakespeare. I. Teil: Macbeth in der Geschichte. (V, 28 S.) 8°

Berliner Dissertation. 1904.
Erschien vollständig:

2650 KRÖGER, Ernst: Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare. 1904. (IX, 273 S.) 8°

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Berlin: Mayer & Müller.

Inhalt:

I. Teil: Macbeth in der Geschichte. (Quellen zur Geschichte Macbeths. — Personen der Geschichte.) — II. Teil: Macbeth bei den Chronisten. (Vorbemerkung. — 1. Kapitel: Macbeth bei Fordun und Bower. — 2. Kapitel: Macbeth bei Wintoun. — 3. Kapitel: Macbeth in der Brevis Chronica. — 4. Kapitel: Macbeth bei Hardyng und Grafton. —

5. Kapitel: Macbeth bei John Major. — 6. Kapitel: Macbeth bei Hector Boethius. — 7. Kapitel: Macbeth bei Hectors Übersetzern [Bellindon, Holinshed]. — 8. Kapitel: Macbeth bei Stewart. — 9. Kapitel: Macbeth bei Lesley. — 10. Kapitel: Macbeth bei Buchanan.) — III. Teil: Macbeth bei Shakespeare. (Vorbemerkungen. Datierung des Stückes, Textüberlieferung. Shakespeares Bekanntschaft mit seinen Vorläufern. Shakespeares Verhalten gegenüber seiner Vorlage. [A. Verschiebung der Tatsachen. B. Behandlung der Charaktere.]) — Rückblick: Ergebnisse. (1. Die Macbeth-Sage; ihre Entstehung, ihr Charakter als gelehrte Sage, ihre Weiterbildung; 2. Tabellarische Übersicht über Quellen, Vorstufen, Reminiszenzen für sämtliche Stellen des Dramas, nach Szenen geordnet.) — Anhang: Die ältesten Fassungen der Macbeth-Sage. (1. Aus Forduns Chronica Gentis Scotorum. 2. Aus Wyntouns Originale Chronokyl. 3. Aus Hector Boethius' Scotorum Historiae libri.) — Nachtrag.

Rezension: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. 1904. Bd. 113. S. 428—432 (von W. MÜNCH).

2651 KRONEBERG, E.: George Peele's «Edward the First». Eine literarhistorische Untersuchung. (74 S.) 8°

Dissertation der Universität Jena. 1904.

2652 LAWRENCE, William J.: Did Thomas Shadwell write an opera on «The Tempest»?

Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Bd. 27. Neue Folge Bd. 15. Heft 2. S. 205—207.

2653 LAWRENCE, W. J.: Plays within plays.

Englische Studien. Bd. 33. 1904. S. 384—408.

2654 LIENING, M.: Die Personifikation unpersönlicher Hauptwörter bei den Vorläufern Shakespeares (Lyly, Kyd, Marlowe, Peele und Greene). Ein Beitrag zur Grammatik und Poetik der Elisabethanischen Zeit. (107 S.) 8°

Dissertation aus Münster. 1904.

2655 LOEWE, H.: Shakespeare-Studien: hundert Stellen weidmännisch erklärt und übersetzt. (32 S.) 8°

Programmabhandlung. Zerbst.

— LOEWE, Heinrich: Shakespeare und die Weidmannskunst.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2656 M.: Hamlet und Helsingör.

Allgemeine Zeitung. München. No. 518 vom 15. November 1904.

— MCCLUMPHA, C. F.: Shakespeare's Sonnets and «Romeo and Juliet».

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2658 MAHN, Paul: Shakespeare in Weimar.

Tägliche Rundschau. No. 98 vom 27. April 1904.

2659 MAIBERGER, M.: Studien über den Einfluß Frankreichs auf die Elisabethanische Literatur. (54 S.) 8°

Münchener Dissertation. 1903.

2660 MEIER, Konrad: Kleine Studien über einen großen Gegenstand (Shakespeares «Hamlet»). I—VII.

Dresdener Anzeiger. 1904. Sonntagsbeilage No. 11—23.

2661 MEYER, Arnold Oskar: Clemens VIII. und Jakob I. von England. Rom: Loescher & Co. 1904. (41 S.) 8°

Aus: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken.

— MEYERFELD, Max: Berliner Theaterschau [von Shakespeare-Stücken].

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— MOORMAN, F. W.: Shakespeare's History Plays and Daniel's «Civil Wars».

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2662 Morf, Heinrich: Aus Dichtung und Sprache der Romanen. Straßburg: 1903. (XI, 540 S.) 8°

Enthält: Voltaires Verhältnis zu Shakespeare.

— Münch, Wilhelm: Gedanken eines Poeten in Shakespeares Stadt.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2663 Neitzel, B.: George Peele's «David and Bethsabe». (60 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2664 Nissen, P.: James Shirley. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte. Beilage zum Programm der Realschule in Eilbeck zu Hamburg. Hamburg: 1901. (26 S.) 8°

Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 3. S. 392—394 (von O. Glöde).

2665 Oehninger, L.: Die Verbreitung der Königssagen der Historia regum Britanniae von Geoffrey of Monmouth in der Poetischen Elisabethanischen Literatur.

Münchener Dissertation. 1904.

2666 Ott, Adele: Die italienische Novelle im englischen Drama von 1600 bis zur Restauration. (123 S.) 8°

Züricher Dissertation. 1904.

2667 Perrett, Wilfrid: The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. 1904. (X, 308 S.)

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. XXXV. 8° Berlin: Mayer & Müller.

2668 Poppenberg, F.: «Troilus and Cressida».

Der Türmer. 1904. VII. No. 1.

2669 Probst, A.: Samuel Daniel's «Civil Wars between the Two Houses of Lancaster and York» und Michael Drayton's «Barons Wars». (130 S.) 8°

Straßburger Dissertation. 1904.

2670 Proelss, R.: Von den ältesten Drucken der Shakespeare'schen Dramen und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf die Dramen ausgeübt haben. Eine Untersuchung vom literarischen und dramaturgischen Standpunkte. Leipzig: F. A. Berger. 1904. (IV, 141 S.) 8°

Rezension: The Literary World. January 27, 1904. S. 75.

2671 Ransome, Cyrill: Short Studies of Shakespeare's Plots. I. («Hamlet», «Macbeth», «King Lear»). Hrsg. von Konr. Meyer. 1904. (VI, 111 und 40 S.)

Hamanns, Alb., Schulausgaben (englischer Schriftsteller). No. 5. Leipzig: P. Stolte.

2672 Rechert, Emil: «Hamlet» und kein Ende.

Schlesische Zeitung. Breslau. No. 364 vom 27. Mai 1904.

2673 Regel, Ernst: Shakespeare's Favourite Hero.

In: Verhandlungen der 47. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Halle. Leipzig: Teubner. 1904.

2674 Reich, Hermann: Der Mann mit dem Eselskopf. Ein Mimodrama vom klassischen Altertum verfolgt bis auf Shakespeares «Sommernachtstraum». Weimar. 1904.

Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904.
Vgl. No. 2641.

2675 Rudolf, E.: Die englische Orthographie von Caxton bis Shakespeare. (49 S.) 8°

Marburger Dissertation. 1904.

2676 Rühl, Ernst: Grobianus in England. Nebst Neudruck der ersten Übersetzung «The Schoole of Slovenry» (1605) und erster Herausgabe des Schwankes «Grobiana's Nuptials» (c. 1640) aus Ms. 30 Bodl. Oxf. (LXXXII, 191 S.) 1904.

Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie. XXXVIII. 8° Berlin: Mayer & Müller.

— Sarrazin, Gregor: Shakespeares «Hamlet» und Ben Jonsons Lustspiel «The Case is Altered».

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

— Sarrazin, Gregor: Nym und Ben Jonson.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2677 Schalles, Ernst August: Heines Verhältnis zu Shakespeare. (Mit einem Anhang über Byron.) (68 S.) 8°

Inaugural-Dissertation der Universität Berlin. 1904.

2678 Schmid, K. F.: John Barclays Argenis. 1. Teil. Berlin: E. Felber. 1904.

2679 Schomburg, Elias Hugo: The Taming of the Shrew. Eine Studie zu Shakespeares Kunst. (VII, 123 S.)

Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Lor. Morsbach. Halle: M. Niemeyer. XX. 8°

2680 Schönau, Max: Troilus und Cressida.

Das kleine Journal. No. 243 vom 31. August 1904.

2681 Schulz, Erich: Das Verkleidungsmotiv bei Shakespeare mit Untersuchung der Quellen. (VI, 59 S.) 8°

Hallenser Dissertation. 1904.

2682 Schwalm, Jakob: Neue Aktenstücke zur Geschichte der Beziehungen Clemens' V. zu Heinrich VII. Rom: Loescher & Co. 1904. (33 S. mit einer Tafel.) 8°

Aus: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken.

2683 Shakespeare-Denkmäler im Lande Hamlets.

Illustrierte Zeitung. Leipzig. 1903. No. 3133.

2684 Shakespeare und das Christentum.

Allgemeine evangelisch-lutherische Kirchenzeitung. 17 ff.

— Sittenberger, Hans: Wiener Theaterschau [von Shakespeare-Stücken].

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2685 Der Sommernachtstraum im Freien.

In: Die zweite Spielzeit des Landschaftstheaters im Harz 1904. Aufsätze der «Thüringer Rundschau». Jena.

2686 Spiess, H.: Aus neuen Shakespeare-Übersetzungen Otto Gildemeisters.

Deutsche Monatsschrift 3, 8.

2687 St., W.: Shakespeares Quelle zum «Othello».

Antiquitäten-Rundschau. Berlin. No. 36 vom 21. Dezember 1904.

2688 Stassow, Wladimir: Über Shakespeares «Kaufmann von Venedig» und das Shylock-Problem. Autorisierte Übersetzung [aus dem Russischen] von W. Henckel. München: A. Buchholz. 1904.

2689 Strecker, Karl: Hamlet und sein Schloß. Ein Gedenkwort zu Shakespeares 340. Geburtstag.

Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau. Berlin. No. 95 vom 23. April 1904.

— Taussig, Paul: Zu Shakespeares Sonetten 153 und 154.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2690 Tieck, Ludwig: Shakespeare-Novellen: Das Fest zu Kenelworth. Dichterleben. (115 S.) 1904.

Deutsche Bücherei. No. 5. Berlin: Christliche Versandbuchhandlung. 8°

2691 Troilus und Cressida.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. No. 216 vom 5. September 1904.

2692 Übersicht, historische, der Shakespeare'schen Königsdramen. Mit einer Stammtafel. Berlin. 1903. (Wien: C. W. Stern.) (16 S.) 8°

— Vogel, Ernst: All for Money. Ein Moralspiel aus der Zeit Shakespeares.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2693 Weber, G.: Davenants «Macbeth» im Verhältnis zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie. (77 S.) 8°

Rostocker Dissertation. 1904.

— Wechsung, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke. 1903.

S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges.
No. 2641.

2694 Westenholz, F. P. v.: Die Hamlet Quartos.

Englische Studien. Bd. 34. Heft 3. S. 337—350.

2695 Wilms, Ernst: Shakespeares Einführung in Deutschland vor 300 Jahren.

Niederschlesischer Anzeiger. Glogau. No. 163; auch: Posener Tageblatt. No. 355 vom 31. Juli 1904.

2696 Wintermantel, Egon: Biographisches in den Gedichten von Sir Thomas F. Wyatt und Henry Howard, Earl of Surrey. Furtwangen. 1903. (V, 74 S.)

Dissertation von Freiburg i. B.

2697 Zenke, Hermann: Drydens «Troilus und Cressida» im Verhältnis zu Shakespeares Drama und die übrigen Bearbeitungen des Stoffes in England. (47 S.) 8°

Dissertation Rostock.

2698 Zenker, Rudolf: Boeve-Amlethus. Das altfranzösische Epos von Boeve de Hamtone und der Ursprung der Hamletsage. Berlin und Leipzig: Emil Felber. 1905. (XI, 418 S.)

Literarhistorische Forschungen, hrsg. von J. Schick und Frhr. v. Waldberg. Heft 32.

Inhalt:

Das anglonormannische Epos von Boeve de Hamtone. — Der Boeve von Hamtone und die Hamletsage bei Saxo Grammaticus. — Die Herkunft der Saxo'schen Hamletsage. — Die Hamletsage und die römische Brutussage. — Die Havelocksage. — Der geschichtliche Amloth - Amhlaide. — Die Hrolfskraka saga. — Die Ambalessage. — Die Ambalessage und die Heraklessage. — Das Goldstabmotiv. — Die Hamletsage und Firdosis Schahname. — Die Chosrosage und der Hamlet Shakespeares. — Die Hamlet - Chosrosage und die griechische Bellerophonsage. — Die Bellerophon-Brutussage als Quelle der Hamlet-Chosrosage; Αμβλύς? — Ergebnisse, Entwicklung der Sage im Norden. — Nachträge.

2699 Zimmermann, A.: Shakespeare und die Anfänge der englischen Kolonialpolitik.

Deutsche Rundschau. Januar 1904.

III. FRANKREICH und BELGIEN

[a.—d. Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

2700 Bremond, Henri: Le Bienheureux Thomas More (1478–1535). Paris: Lecoffre. 1904. 12°

2701 Doumic, R.: Shakespeare et la Critique française.
Revue des Deux Mondes. Paris. 1 Oktobre 1904.

2702 Joseph-Renaud: Le Théâtre de Shakespeare en France.
Grande Revue. 15 Novembre 1904.

2703 Jusserand, J. J.: Shakespeare sur la scène en France.
Grande Revue. Paris. Octobre 1904.

2704 Lacour, Léopold: Shakespeare en France.
Le Figaro. No. 285 vom 11. October 1904.

2705 Logeman, H.: Elckerlyc-Everyman, de vraag naar de prioriteit opnieuw onderzocht. Gand: Vuysteke. 1902. (175 S.)
Université de Gand. Recueil de travaux. 28. Fascicule.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 1904. Bd. 113. S. 195ff. (von A. Brandl).

2706 Maeterlinck, M.: Le Roi Lear.
Le Figaro. 29 Novembre 1904.

2707 Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas . . . Hrsg. von W. Bang. Louvain, Leipzig, London.
Bd. 4: Everyman, reprinted by W. W. Greg from the edition by John Skot preserved at Britwell Court. (VIII, 32 S.)
Bd. 5: A newe enterlude of godly queene Hester, edited from the quarto of 1561 by W. W. Greg. (XVI, 62 S.)
Bd. 6: The Devil's Charter by Barnabe Barnes, edited from the quarto of 1607 by R. B. McKerrow. (XXIII, 141 S.)
Bd. 7, 1. Teil: Ben Jonsons Dramen in Neudruck hrsg. nach der Folio 1616 von W. Bang. (276 S.)

2708 Smith, W. F.: Rabelais et Shakespeare.
Revue des Etudes Rabelaisiennes. 3e et 4e Fascicule. 1903.

IV. ITALIEN

[a.—d. Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

2709 Conrat, H. J.: Music in Shakespeare.
Rivista Musicale Italiana. Turin: Fratelli Bocca. No. 1. 1904.
Vgl. No. 2303.

2710 Leonetti, R.: William Shakespeare e le sue maggiori tragedie. Napoli: A. Morano. 1904. (44 S.) 8°

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Schweden

2711 Ekwall, Eilert: Shakespeare's Vocabulary, Its Etymological Elements. I. Upsala Universitets Årsskrift 1903. Upsala Lundström. 1903. (XIX, 99 S.)

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 269—270 (von W. Franz). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 15. 1904. S. 120—122 (von W. Franz).

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

[Nichts erschienen]

NACHTRÄGE

zu früheren Jahrgängen:

(108) Representative English Comedies . . . by various writers under the general editorship of C. M. Gayley. 1903.

Vgl. No. (108**).

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 1904. Bd. 113. S. 195 ff. (von A. Brandl). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 240—243 (von Felix E. Schelling).

(111) Courtney, W. L.: The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama. With a Prefatory Note by A. W. Pinero. 1900.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 308—309 (von Wolfgang Keller).

(173) Lee, Sidney: William Shakespeare. (Deutsche Übersetzung.) 1901.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 337—340 (von R. Fischer).

(307) Cushman, L. W.: The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare.

Studien zur englischen Philologie. 6. Halle. 1900.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 198—200 (von W. Dibelius). Ebenda: S. 424—426 (von F. Holthausen).

(342) Shakespeare-Studien von Vincent Franz Janssen. I. Die Prosa in Shakespeares Dramen. 1. Teil: Anwendung. Straßburg: Karl Trübner. 1897. (X, 165 S.)

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1905 Bd. 112. S. 426—427 (von R. Fischer).

(362) Ludwig, Otto: Shakespeare-Studien. Mit einem Vorbericht und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich. Mit Ludwigs Porträt nach einer Zeichnung von L. Grey, Originalausgabe. 2. Aufl. Halle: Herm. Gesenius. 1901.

Rezension: Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 1904. Sp. 360—361 (von R. Woerner).

(929) Thorndike, Ashley H.: The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespere. 1901.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 289—290 (von Felix E. Schelling).

(984) Brotanek, Rudolf: Die englischen Maskenspiele. 1902.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. Heft 1. S. 113—115 (von George Saintsbury). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 200—201 (von R. Fischer). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 250—252 (von Wolfgang Keller).

(1285) Einstein, Lewis: The Italien Renaissance in England.

Rezensionen: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 4. Heft 2 (von Sarrazin). — Giornale storico della letteratura italiana. 53. 2—3 (Fasc. 128—129) (von Art. Farinelli). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 200—201 (von Gustav Noll).

(1322) Hufford, Lois Grosvenor: Shakespeare in Tale and Verse. 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 294—295 (von Helene Pigulla).

(1334) Kyd, Thomas: Works, edited . . . by Frederick Boas. Oxford. 1901.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 206—207 (von H. Spies).

(1348) The Complete Works of John Lyly. Edited by R. Warwick Bond. 1902.

Rezensionen: Literarisches Zentralblatt. 55. Jg. 16. Juli 1904. Sp. 962 (von Ldw. Pr[oescholdt]). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 97—101 (von G. Sarrazin). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 303—305 (von Wolfgang Keller).

(1405) Schelling, F. E.: The English Chronicle Play, a study in the popular historical literature environing Shakespeare. New York and London: Macmillan. 1903. (IX, 310 S.)

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 195 ff. (von A. Brandl).

(1504) Macbeth. With Introduction and Explanatory Notes edited by K. Deutschbein. 1902.

Klapperichs engl. und franz. Schriftsteller der neueren Zeit für Schule und Haus. Glogau: Carl Fleming. 1902. No. 12.

Rezension: Englische Studien. Bd. 33. 1904. S. 428—430 (von H. Fernow).

(1509) The Tempest. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch, hrsg. von Oskar Thiergen. 1901.

Velhagen und Klasings Sammlung, französ. und engl. Schulausg. Bielefeld und Leipzig. No. 79 B.

Rezension: Englische Studien. Bd. 33. 1904. S. 430—433 (von H. Fernow).

(1510) Die Sonette von William Shakespeare. Ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt. Mit Titelzeichnung von Wilh. Müller-Schönfeld. 2. Aufl. 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 295—296 (von Max Meyerfeld).

(1513) Ackermann, Richard: Kurze Geschichte der englischen Literatur in den Grundzügen ihrer Entwicklung. 1902. (4 und 165 S.)

Lehmanns Volkshochschule. 2. Bdchn.

Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 285—289 (von Hermann Jantzen).

(1518) Bekk, Adolf: Des Dichters Bild, nach dem Leben gezeichnet. 1902.

Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 306—307 (von Hermann Jantzen).

(1536) Dam, A. B. P. van, and C. Stoffel: Chapters on English Printing, Prosody and Pronunciation [1500—1700]. 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 243—249 (von W. W. Greg).

(1540) Eckhardt, Eduard: Die lustige Person im älteren englischen Drama [bis 1642]. 1902.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 18. Sp. 1127—1129 (von R. Fischer). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 198—200 (von W. Dibelius).

(1541) Eichhoff, Th.: Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. 1902.

Rezensionen: Literarisches Zentralblatt. 55. Jg. 27. August 1904. Sp. 1174 (von Ludw. Pr[oescholdt]). — Bleiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 111—113 (von Richard Ackermann).

(1542) Eichhoff, Theodor: Der Weg zu Shakespeare. 1902.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 108—111 (von Richard Ackermann).

(1552) Evans, Marshall Blakemore: «Der bestrafte Brudermord». Sein Verhältnis Shakespeares «Hamlet». 1902.

Rezension: Literaturblatt für rom. und germ. Philologie. 1904. Sp. 274—275 (von W. Dibelius).

(1556) Franz, W.: Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. 1902.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 208—210 (von Karl Fahrenberg).

(1559) Gelber, Adolf: An der Grenze zweier Zeiten. 1902.
Rezension: Literarisches Zentralblatt. 55. Jg. 12. November 1904. Sp. 1549—1550.

(1575) Hofmiller, Josef: Die ersten sechs Masken Ben Jonsons in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur. Programm der Realschule Freising. 1902.
Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 3. S. 382—387 (von Christoph Wilh. Scherm).

(1576) Holleck-Weithmann, Fritz: Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel «Much Ado About Nothing». 1902.
Rezension: Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 1904. Sp. 193—194 (von Ludw. Proescholdt).

(1578) Hübener, Emil: Der Einfluß von Marlowes «Tamburlaine» auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. 1901.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh. Ges. Bd. 40. 1904. S. 256—257 (von R. Fischer).

(1580) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Hrsg. von Alois Brandl und Wolfgang Keller. Bd. 38. 1902.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 49—50.

(1593) Kyds [Thomas] Spanish Tragedy, hrsg. von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat. Mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. (CIII, 139 S.) 1901.
Literarhistorische Forschungen, hrsg. von Schick und v. Waldberg. Berlin: E. Felber.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 205—206 (von H. Spies).

(1596) Liebau: König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie.
Rezensionen: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 3. S. 366 (von Robert K. Root). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 299—300 (von R. Fischer).

(1626) Schücking, L. L.: Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lilly (Studien zur englischen Philologie IX). Halle. 1901.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 203—205 (von W. Dibelius).

(1636) Stanger, Hermann: Gemeinsame Motive in Ben Jonsons und Molières Lustspielen. (Sonderausgabe aus «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte». Bd. III. Berlin. 1903.) (34 und 18 S.)
Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 3. S. 387—392 (von Ph. Aronstein).

(1644) Tzschaschel, Curt: Marlowes «Edward II.» und seine Quellen. 1902.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 258 (von R. Fischer).

(1645) *Der Mannheimer Shakespeare.* Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Dr. Hermann Uhde-Bernays. 1902.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 284—285 (von Albert Leitzmann).

(1671) Henry Chettle and John Day: The Blind Beggar of Bednall Green. Hrsg. von W. Bang. 1902.
Rezensionen: Englische Studien. 1904. Bd. 34. Heft 1. S. 116—121 (von A. E. H. Swaen). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 204—206 (von R. Fischer).

(1687) *The Oxford Miniature Shakespeare.* The Complete Works of Shakespeare, edited with a glossary by W. J. Craig. London: Henry Frowde, Oxford University Press Warehouse. Vol. 3. 32°
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 294 (von Wolfgang Keller).

(1690) *The Chiswick Shakespeare.* Edited . . . by John Dennis, with frontispiece illustrations by Byam Shaw. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 288 (von F. W. Moorman).

(1691) *A New Variorum Edition of Shakespeare.* Vol. 2: «Macbeth.» Revised Edition by H. H. Furness. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 290—291 (von A. Brandl).

(1695) *The Windsor Shakespeare.* Edited With Notes by Henry N. Hudson. 40 Vol.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 285 (von F. W. Moorman).

(1697) *The Pembroke Shakespeare.* Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 48—49.

(1698) *The Picture Shakespeare* [«As You Like It», «Julius Cæsar», «Macbeth», «Hamlet», «The Merchant of Venice», «Henry V.», «Richard II.», «King John», «Henry VIII.»]. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 287 (von F. W. Moorman).

(1699) *The Little Quarto Shakespeare.* [«As You Like It», «Measure for Measure», «Much Ado About Nothing», «A Midsummer Night's Dream», «The Tempest»]. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 287 (von F. W. Moorman).

(1709) *The First Folio Shakespeare.* Edited . . . by Charlotte Porter and Helen A. Clarke «The Comedie of Errors.» 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. S. 48—49.

(1710) *The Arden Shakespeare.* «Cymbeline». Edited by Edward Dowden. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 286 (von F. W. Moorman).

(1716) Henry v. Edited by H. A. Evans. (The Arden Shakespeare.)
Rezension: The Literary World. February 12, 1904. S. 148.

(1719) *The Temple Shakespeare for Schools*: «Julius Cæsar». Edited by Armytage-Morley and illustr. by T. H. Robinson. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 288—289 (von F. W. Moorman).

(1726) *The Elizabethan Shakespeare.* Edited by Mark Harvey Liddell. Vol. 1: The Tragedie of «Macbeth». 1903.
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 291—293 (von George B. Churchill). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 210—211 (von A. Brandl).

(1738) *The Arden Shakespeare.* «Othello.» Edited by H. C. Hart. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 286 (von F. W. Moorman).

(1752) *The Bacon-Shakespeare Calendar for 1904.* Containing a quotation from Bacon and from the Shakespeare Plays for every Day in the year: Prepared by Mrs. Henry Pott and Miss Pott. London: The Bacon Society. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. Oktober 1904. S. 146.

(1757) Acheson, Arthur: Shakespeare and the Rival Poet. . . . With a Reprint of Sundry Poetical Pieces of by George Chapman. 1903.
Rezensionen: The Athenæum. 1904. No. 3979. — The Literary World. February 5, 1904. S. 124—125.

(1788) Boas, Mrs. Frederick: In Shakespeares England. 1903.
Rezension: The Literary World. February 5, 1904. S. 124.

(1789) Brassington, W. Salt: Shakespeare's Homeland. Sketches of Stratford-upon-Avon. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. S. 44—46.

(1793) Burgess, William: The Bible in Shakespeare. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 50—52.

(1796) Canning, A. G. G.: Shakespeare Studied in Eight Plays.
Rezension: The Literary World. February 12, 1902. S. 148.

(1800) CHAMBERS' Cyclopædia of English Literature. New Edition by David PATRICK. Vol. 3.
Rezensionen: The Athenæum. 1904. No. 3977. — The Scottish Historical Review, Glasgow. 1904. No. 3. S. 336—337 (von Hayward PORTER; bespricht auch Vol. 1 u. 2; vgl. No. 1261**). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 238 (von A. B[RANDL]).

(1801) CHAMBERS, D. L.: The Metre of «Macbeth». Its Relation to Shakespeare's Earlier and Later Work. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 300—301 (von A. BRANDL).

(1802) CHAMBERS, E. K.: The Mediæval Stage. 1903.
Rezensionen: Modern Language Notes. November 1904. S. 207—211 (Wm. Lyon PHELPS). — Göttingische Gelehrte Anzeigen. Bd. 166. No. 10 (von W. CREIZENACH). — Neue philologische Rundschau. 1904. No. 20 (von H. EMECKE). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 254—256 (von Rudolf BROTANEK).

(1804) CHASE, L. N.: The English Heroic Play, a critical description of the rhymed tragedy of the restoration. New York and London: Macmillan. 1903.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 63. 1904. S. 195 ff. (von A. BRANDL).

(1814) COURTHOPE, W. J.: A History of English Poetry. 1903.
Rezension: The Academy. No. 1643. 1903.

(1834) EDWARDS, Edward: A Book of Shakespeare's Songs. With musical settings. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 52.

(1841) ERSKINE, J.: The Elizabethan Lyric. 1903.
Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 14. Sp. 859—862 (von E. KOEPPEL). — The Athenæum. No. 3978. — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 356—359 (von Ph. ARONSTEIN).

(1849) GARNETT, Richard and Edmund GOSSE: English Literature. Bd. 1—2. 1903.
Rezensionen: (Vol. 1—4:) Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 273—285 (von E. KOEPPEL). — (Für Bd. 2:) Shakespeare-Jahrbuch. Bd. 40. 1904. S. 234—236 (von A. BRANDL).

(1850) GARNETT, Rich. and GOSSE, Edmund: English Literature. Vol. 4. From Johnson to Tennyson. London: Heinemann. 1904. (474 S.) 8°

(1861) HARRISON, John Smith: Platonism in English Poetry of the Sixteenth and Swenteenth Centuries 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 253—254 (von A. BRANDL).

(1870) HAZLITT, W. C.: Shakespeare, Himself and his Work. Second Edition, revised. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 259—260 (von A. BRANDL).

(1880) HUGHES, Charles: Shakespeares Europe. Unpublished Letters of Fynes Moryson's Itinerary. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 265—266 (von A. BRANDL).

(1883) IS IT SHAKESPEARE? The Great Question of Elizabethan Literature answered in the Light of New Revealations and Important Contemporary Evidence hitherto Unnoticed. By a Cambridge Graduate. 1903.
Rezension: The Literary World. September 18, 1903. S. 192 und September 25, 1903. S. 212.

(1886) BEN JONSON'S The Alchemist. Edited by Charles M. HATHAWAY. 1904.
Rezensionen: Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 3. S. 381 (von Geo. P. BAKER). — The Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 1. April 1904. S. 26—29 (von W. W. G[REG]). — Literarisches Zentralblatt. 55. Jg. vom 12. März 1903. Sp. 374. — Englische Studien. Bd. 34. S. 121—124 (von E. KOEPPEL). — The Athenæum. 1904. No. 3978. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 427—428 (von R. FISCHER). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 105 bis 106 (von W. BANG).

(1887) BEN JONSON. The Alchemist edited by H. C. HART. 1903.

(1886) BEN JONSON. Ed. by C. M. HATHAWAY. 1903.

Rezension: The Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 1. April 1904. S. 26—29 (von W. W. G[REG]).

(1908) LANIER, Sidney: Shakespeare and his Forerunners.

Rezension: Neue philologische Rundschau. 1904. No. 17 (von H. SPIES).

(1913) LEYLAND, John: The Shakespeare Country Illustrated. With Maps and Appendices. 1903.

Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. Oktober 1904. S. 146.

(1920) *The Faire Maide of Bristow*, a comedy now first reprinted from the Quarto of 1605. Edited . . . by Arthur Hobson QUINN. 1902.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 33. 1904. S. 413—414 (von H. LOGEMAN). — The Journal of English and Germanic Philology. V. No. 2 (von Charles M. HATHAWAY).

(1922) MARLOWE, Chr.: Works. Edited by H. ELLIS. 1904.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 195 ff. (von A. BRANDL).

(1937) MOULTON, Richard G.: The Moral System of Shakespeare. London: Macmillan. New York: The Macmillan Co. 1903. (VIII, 381 S.)

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 270—275 (von C. F. MCCLUMPHA). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 47—48.

(1938) NASHE, Thomas: The Works of —. Edited from the original texts by R. B. MCKERROW. Vol. 1. 1904.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 259 (von A. B[RANDL]).

(1942) OWEN, Daniel: Relations of the Elizabethan Sonnet Sequences to Earlier English Verse. Thesis presented to the Faculty of the Department of Philosophy of the University of Pennsylvania. 1903.

Rezension: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 3. S. 371—372 (von Robert K. ROOT).

(1945) POLLARD, Alfred W.: English Miracle Plays, Moralities and Interludes. 4th Edition. 1904.

Rezension: Englische Studien. 1904. Bd. 34. Heft 1. S. 103—105 (von W. BANG).

(1957) ROOT, R. K.: Classical Mythology in Shakespeare. 1903.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. S. 115—116 (von George SAINTSBURY). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 264—265 (von John ERSKINE). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. 1904. S. 114.

(1961) SAINTSBURY, George: A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Vol. 2. From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy. 1902.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 1—6 (von E. KOEPPEL).

(1968) SECCOMBE, Thomas, and ALLEN, J. W.: The Age of Shakespeare (1579 bis 1631). Vol 2. 1903.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 237 (von G. SARRAZIN). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. Oktober 1904. S. 148—149.

(1971) New SHAKESPEAREANA. By the SHAKESPEARE SOCIETY of New York.

Rezension (für Oktober-Dezember 1903 und Januar 1, 1904): The Literary World, February 12, 1904. S. 149.

(1978) SHARP, Frank Chapman [Professor of Philosophy in the University of Wisconsin]: Shakespeare's Portrayal of the Moral Life. 1903. (XIII, 232 S.)

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 267—268 (von George B. CHURCHILL). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. S. 44.

(1982) SMITH, D. Nichol: Eighteenth Century Essays upon Shakespeare. Edited by D. N. SMITH. 1903.

Rezension: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 3. No. 6 (von JANTZEN).

(2012) THOMPSON, Elbers N. S.: The Controversy between the Puritans and the Stage. 1903.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia 15. Jg. 1904. S. 267—270 (von Phil. ARONSTEIN). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. 1904. S. 113.

(2017) TOLMAN, A. H.: What has become of Shakespeare's play «Love's Labour's Won»? 1902.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 113. 1904. S. 426—427 (von G. SARRAZIN). — Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 1904. Sp. 194 (von Wilhelm DIBELIUS).

(2019) WAGER, Lewis: The Life and Repentaunce of Marie Magdalene. A Morality Play reprinted . . . by Fr. I. CARPENTER. 1902.

Rezension: Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 25. Jg. 1904. No. 12. Sp. 399 bis 400 (von Wilhelm CREIZENACH).

(2046) SHAKESPEARES Dramen. Eine Auswahl für das deutsche Haus von Ludwig L. C. WATTENDORFF. 1903.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 15. Sp. 930—932 (von A. BRANDL).

(2053) WOLFF, Max J.: Shakespeares Sonette übersetzt. 1903.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 22. Sp. 1370—1371 (von Ph. ARONSTEIN). — The Academy. No. 1644. 1903. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 297—298 (von Max MEYERFELD).

(2057) ANDERS, H. R. D.: Shakespeare's Books. 1904.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 7. Sp. 409—412 (von E. KOEPPEL). — The Literary World. September 9, 1904. S. 184. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 113. 1904. S. 201—204 (von F. W. MOORMAN). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 262—264 (von W. BANG). — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 3. 1904. S. 114—115.

(2063) BEITRÄGE zur neueren Philologie. Jakob SCHIPPER zum 19. Juli 1902 dargebracht. 1902.

Rezensionen: Allgemeines Literaturblatt. Wien. 13. Jg. S. 112—113 (von Max KALUZA). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 238—240 (von Leopold RICHTER).

(2071) BOLLE, W.: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. 1903.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. 55. Jg. 28. Mai 1903. Sp. 725—726 (von M. W.). — Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 46. Sp. 2801—2802 (von G. SARRAZIN). — The Academy. No. 1645. — The Athenæum. No. 3978. — The Scottish Historical Review. Glasgow 1904. No. 3. S. 329—330 (von Henry BRADLEY). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. 1904. S. 430—432 (von E. KOEPPEL).

(2077) BRIE, F.: Eulenspiegel in England. 1903.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. S. 106 (von George SAINTSBURY). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1994. S. 276—278 (von August ANDRÆ).

(2078) BRODMEIER, Cecil: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. 1904.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 275—277 (von Carl GRABAU).

(2081) BRUNHUBER, K.: Sir Philip Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer. 1903.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 258—259 (von Wolfgang KELLER).

(2091) DELONEY, Thomas: The Gentle Craft, ed. by Alexis F. LANGE. 1903.

Rezensionen: The Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 1. April 1904. S. 29—30 (von R. B. MCKERROW). — Englische Studien. Bd. 33. 1904. S. 410—413 (von F. BRIE).

(2092) DIECKOW, Fritz: John Florios Englische Übersetzung der Essais Montaignes, und Lord Bacons, Ben Jonsons und Robert Burtons Verhältnis zu Montaigne 1903.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 236—238 (von Ph. ARONSTEIN).

(2095) EICHHOFF, Th: Unser Shakespeare. I. 1. Die Grundfrage des Shakespeare-Studiums. 2. Interpolationen in The Comedy of Errors. 1903.

[illegible]n: Literarisches Zentralblatt. 55. Jg. 27. August 1904. Sp. 1174 (von Ludw. PR.). [illegible]latt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 107—108 (von W. BANG). — Jahrbuch der [illegible]. Bd. 40. 1904. S. 266—267 (von Wolfgang KELLER).

(2096) EICHHOFF, Theodor: Unser Shakespeare. Shakespeares Sonette.
Rezensionen: The Academy. No. 1644. 1903. — New Shakespeareana. Vol. 3. No. 4. Oktober 1904. S 148.

(2111) FABRE, Karl: John Wilsons Dramen. 1904.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904 (von Phil. ARONSTEIN).

(2112) FEST, Otto: Über Surreys Virgilübersetzung. 1903.
Rezension: Academy. No. 1643. 1903.

(2127) GENÉE, Rudolf: Schlegel und Shakespeare. 1903.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. 55. Jg. 15. Oktober 1904. Sp. 1403. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 283—284 (von Wolfgang KELLER).

(2133) HARNACK Otto: Essays und Studien zur Literaturgeschichte. 1899.
Darin: Goethes Verhältnis zu Shakespeare.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 300—301 (von R. FISCHER).

(2137) HEISE, Wilhelm: Die Gleichnisse in Edmund Spensers Faerie Queene und ihre Vorbilder. Straßburger Doktorschrift. 1902.
Rezension: Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 302—306 (von J. Ernst WÜLFING).

(2138) HERZ, Emil: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. 1903.
Rezensionen: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 36. No. 4 (von G. WITKOWSKI). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 281—283 (von Adolf HAUFFEN).

(2139) HESSEN, Robert: Leben Shakespeares. 1904.
Rezension: Literarisches Centralblatt. 55. Jg. 30. Juli 1904. Sp. 1039—1040.

(2143) Das INTERLUDE of the Four Elements. Hrsg. von Julius FISCHER.
Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. S. 106—107 (von W. BRIE). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 65—67 (von Eduard SOKOLL).

(2144) JACOBSON, Hermann: William Shakespeare und Käthchen Minola. Dresden. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 301 (von Wolfgang KELLER).

(2146) JAHRBUCH der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Hrsg. von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. Bd. 39. 1903.
Rezension: New Shakespeareana. Vol. 3. No. 1. 1904. S. 49—50.

(2147) JUNG, H.: Das Verhältnis Thomas Middletons zu Shakespeare. 1904.
Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 35. Sp. 2153 (von F. HOLTHAUSEN). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 101—105 (von E. KOEPPEL).

(2156) KOHLER, J.: Verbrechertypen in Shakespeares Dramen. 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. S. 268—270 (von Robert PETSCH).

(2168) LOHFF: George Chapman's Ilias-Übersetzung.
Rezensionen: Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 3. S. 378 (von Elbert N. S. THOMPSON). — Academy. No. 1643. 1903.

(2172) MAAS, Heinrich: Ben Jonsons Lustspiel «Every Man in his humour» und die gleichnamige Bearbeitung durch David Garrick. 1903.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 264 -266 (von Ph. ARONSTEIN).

(2178) MAUNTZ, Alfred von: Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. 1903.
Rezensionen: Englische Studien. Bd. 34. Heft 2. S. 308—315 (von Arthur H. R. FAIRCHILD). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1904. Bd. 112. S. 427—430 (von W. DIBELIUS). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 113—120 (von Phil. ARONSTEIN).

(2179) MAURUS, P.: Die Wielandsage in der Literatur. Erlangen und Leipzig. 1902.
Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 112. S. 169—170 (von Georg HERZFELD). — Neue Philologische Rundschau. No. 11 1904. (von H. TARDEL).

(2217) Sievers, Richard: Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakespeare-Zeit. Nebst Neudruck von Deloneys Roman «Jack of Newbury». 1904.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 25. Jg. 1904. No. 25. Sp. 1568—69 (von A. Schröer). — Neue philologische Rundschau. 1904. No. 20 (von H. Spies). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1904. Bd. 112. S. 432—436 (von E. Koeppel). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 359—362 (von Ph. Aronstein).

(2230) Unna, Joseph: Die Sprache John Heywoods in seinem Gedichte «The Spider and the Flie». 1903.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 355—356 (von W. Franz).

(2231) Vischer, Fr. Th.: Vorträge. Für das deutsche Volk hrsg. von Robert Vischer. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd. 1—5. 1899—1903.

Rezensionen: Euphorion. Bd. 11. Heft 1 und 2. 1904. S. 161—162 (von Phil. Aronstein). — Beiblatt zur Anglia. 15. Jg. 1904. S. 341—343 (von R. Fischer).

(2233) Adolf Vogt: Ben Jonsons Tragödie «Catiline his Conspiracie» und ihre Quellen. 1903.

Rezension: Englische Studien. Bd. 34. S. 124—125 (von Ph. Aronstein).

(2248) Wolff, Max J.: William Shakespeare. Studien und Aufsätze. Leipzig: Seemann Nachf. 1903. (VII, 410 S.)

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 261—262 (von Wilhelm Dibelius).

(2290) Heywood, Thomas: Pleasant Dialogues and Drammas, nach der Oktavausgabe 1637 in Neudruck hrsg. von W. Bang (Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas, III). 1903.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 302—303 (von A. Brandl). — Modern Language Quarterly. Vol. 7. No. 1. April 1904. S. 30—31 (von W. W. Greg).

(2298) Symmes, Harold S.: Les Débuts de la Critique dramatique en Angleterre jusqu'à la Mort de Shakespeare. 1903.

Rezensionen: The Journal of English and Germanic Philology. 5. No. 2 (von Elbert N. Thompson). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 252—253 (von A. Brandl).

(2315) Шекспиръ. Библіотека Великихъ Писателей подъ редакціей С.А. Венгерова. 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 299—300 (von Richard Gebhardt).

126* Bennett, John: Der kleine Sänger von Stratford. Erzählung aus der Zeit der Königin Elisabeth von England. Übersetzt von J. H. Graham. 1903.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 40. 1904. S. 302 (von A. B[randl]).

REGISTER

zur Bibliographie 1904.

Die Zahlen hinter den im Register aufgeführten Werken verweisen auf die Nummern, welche die Werke in der Bibliographie erhalten haben. Sind sie mit * versehen, so deutet dies an, daß sich das betreffende Werk unter den Miszellen der vier früheren Jahrgänge befindet, die Klammern verweisen auf die Nachträge.

Abkürzungen sind verwendet worden, wenn mehrere Werke hinter einer Überschrift angeführt sind. In solchem Falle wurden die Eigennamen der behandelten Autoren durch die Initialen angegeben. Außerdem kommen ständige Abkürzungen vor, die sich auf Shakespeare beziehen, so der Name des Dichters selbst als Sh., Works = Works of Sh. Hinter «Works» ist angegeben, in welcher Sprache die Werke gemeint sind. Ferner sind alle einzelnen Shakespeare'schen Werke in der Weise der früheren Bände abgekürzt worden, die Liste dieser Abkürzungen ist unten abgedruckt. Ferner sind noch landläufige Abkürzungen verwendet worden: hrsg., ed., rez., übers. usw. Rezensionen sind wieder in der Weise angegeben, daß zusammen in einer Klammer vor der Abbreviatur «Rez.» der Verfasser, Herausgeber, Übersetzer o. dgl. angegeben ist, dessen Werk, Ausgabe, Übersetzung usw. von dem V[illegible] der Klammer eine Besprechung erfahren hat. Auf Spezialisierung des Werkes wurde [illegible]ndigerweise jedesmal doch die Bibliographie zu Rate zu ziehen ist.

Die einzelnen Werke Shakespeares werden in der folgenden Weise zitiert:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb. (Cymbeline)
Haml.
1 Hen. IV. (Henry IV., Part I)
2 Hen. IV. (Henry IV., Part II)
Hen. V. (Henry V.)
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John (King John)
J. C. (Julius Cæsar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth. (Othello)
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gent. of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

R. of L. (Rape of Lucrece)
Sonn. (Sonnets)
V. and A. (Venus and Adonis)

NB. In No. 2617 lies Trauerspielen statt Twelfth Night.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1904.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bezw. Herausgeber.

Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies. Faithfully reproduced in Facsimile from the Edition of 1685. London 1904. fol.
— — — from the Edition of 1664. London 1905.
*— A New Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H. H. Furness. Vol. XIV. (Loves Labour's Lost). Philadelphia 1904.
— The Tempest, arranged for representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Ch. Kean. London 1857.
*— Pericles, Prince of Tyre. Re-printed from the third Folio Edition (1664); with Notices of former Editions. London 1865.

* *

— Schauspiele; frei bearb. von Meyer. Bd. 9 (König Johann). Gotha 1826.
— dramatische Werke; übers. von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Berlin 1839—1840. Bd. 1—12.
— Dramen. (Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth.) Nachgelassene Übersetzungen von O. Gildemeister, hrsg. von H. Spies. Berlin 1904.

* *

— Comme il vous plaira. Comédie, tirée de Shakespeare et arrangée par George Sand. Paris 1856.
— Théatre. (Études et Copies). Hamlet-Falstaff, Paroles d'après Shakespeare par P. Meurice. Paris 1864.
— Hamlet. Tragédie imitée de l'anglais par J. F. Ducis. Nouv. éd. Paris 1815.
— La tragique histoire d'Hamlet. Trad. par E. Morand et M. Schwob. Paris 1900.
— Le Roi Lear. Trad. par Le Chevalier de Chatelain. Londres 1873.
— Macbeth, Tragédie lyrique. Paris 1827.
— Macbeth et Roméo et Juliette. Trad. par E. Deschamps. Paris 1844.
— Othello ou le More de Venise. Opera par Castil-Blaze. Paris 1823.
— Othello ou le More de Venise. Drame trad. par I. Aicard. Paris 1862.
— Roméo et Juliette. Trad. par Fr. Soulié. Paris 1829.
— Roméo et Marielle. Vaudeville par Dumanoir, Siraudin et Moreau. Paris 1850.
— Les amants de Vérone. Drame lyrique imité de Shakespeare, poésie et musique du Marquis d'Yvry. Paris 1878.
— Le Marchand de Venise. Trad. par L. Daffny de la Monnoye. Paris 1866.

**Mr. William Shakespeare's* Shylock. Comédie en vers d'après Shakespeare par E. Harancourt. Paris 1889.

— Timon d'Athènes. Trad. par A. Fleury. Paris 1860.

*— Poèmes et Sonnets. Trad. par E. Lafond. Paris 1856.

— Sonnets. Trad. en sonnets français avec introduction, notes et bibliographie par F. Henry. Paris 1900.

* *

*— *Ἀμλέτος. Μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Μ. Ν. Δαμιραλη. Μετὰ μελέτης περὶ τοῦ ποιητοῦ. Ἐν Ἀθήναις* 1900.

*— *Κυμβέλινος. Μεταφρ. ὑπὸ Μ. Ν. Δαμιραλη. Ἐν Ἀθήναις* 1903.

* *

— Coriolano. Recata in italiano da I. Valetta. Firenze 1834.

— Amleto. Recata in italiano da Ign. Valetta. Parigi-Londra 1839.

— Hamlet. Traduction italienne de C. Rusconi avec le français en regard. Paris 1875.

* *

— Le allegre spose di Windsor. Voltata in prosa italiana da C. Rusconi. Roma 1878.

* *

*— Werke (russisch). In Übersetzungen russischer Schriftsteller unter Redaktion von S. A. Vengerov. Bd. IV. u. V. St. Petersburg 1904.

* *

Björkmann, E. Scandinavian Loan-Words in Middle-English. Part I. u. II. Halle 1900. 1902.

Bloom, J. H. Shakespeare's Church, otherwise the Collegiate Church of the Holy Trinity of Stratford-upon-Avon. London 1902.

— Shakespeare's Garden. London 1903.

Bode, E. Die Learsage von Shakespeare. Mit Ausschluß des älteren Dramas und der Ballade. Halle 1904.

**Bouchor, M.* Les chansons de Shakespeare mises en vers français. Poésies. Paris 1874.

Collotype Facsimile & Type Transcript of an Elizabethan Manuscript preserved at Alnwick Castle, Northumberland. Transcribed and Edited with Notes and Introduction by Frank J. Bourgoyne. London 1904. 4°

Bradley, A. C. Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. London 1904.

Brierre de Boismont, A. Etudes médico-psychologiques sur les hommes célèbres. Shakespeare, ses connaissances en aliénation mentale. Paris 1869.

Burmeister, O. Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant of Venice. Rostock 1902.

Canning, A. Shakespeare, studied in eight plays. London 1903.

**Carus, P.* Who wrote Shakespeare? (A.) London 1904.

Chasles, Ph. Charactères et paysages. Paris 1833.

**Chiarini, G.* Le donne nei drammi dello Shakespeare e nel poema di Dante. (A. — Rome 1888.)

Courdaveaux, C. Caractères et talents. Études sur la littérature ancienne et moderne. (Shakespeare und Andere.) Paris 1867.

Creighton, C. Shakespeare's Story of his Life. London 1904.

Cushman, L. W. The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. Halle 1900.
**Dessoir, M.* Shakspere und Nietzsche. (A.) Stuttgart 1897.
Ebrard, A. Das Verhältnis Shakspears zum Christentum. Erlangen 1870.
**Eichhoff, Th.* Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. II—IV. Halle 1903. 1904.
Eidam, Chr. Über Macbeths Monolog I, 7. (S.-A. — 1904.)
Elton, Ch. J. W. Shakespeare. His Family and Friends. Ed. by A. H. Thompson. London 1904.
**Engel, Ed.* Wie Othello entstand. (A. — 1902.)
*— Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen. (A. — 1903.)
Erbe, Th. Die Locrinesage und die Quellen des Pseudo-Shakespeare'schen Locrine. Halle 1904.
**Fischer, R.* Der Monolog in «Macbeth» als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung. (S.-A.) Wien—Leipzig 1902.
**Franz, W.* Die Grundzüge der Elisabethanischen Schreibung nach der ersten Folio-Ausgabe der Dramen Shakespeares vom Jahre 1623. (S.-A.) Marburg 1904.
**Franz, W.* Die Wortbildung bei Shakespeare. (S.-A. — Leipzig 1905.)
**Friedlein, H.* Shakespeare und das Gebet. (A. — 1903.)
Gaehde, Chr. David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin 1904. (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. II.)
**Gleichen-Russwurm, A., Frh. v.* Shakespeares Königsdramen und die moderne Bühne. (A. — 1903.)
Gomont, H. Le César de Shakespeare. Étude historique et littéraire. Paris 1874.
**Greg, W. W.* The Bibliographical History of the First Folio. (A.) 1903.
**Haas, L.* Verleger und Drucker der Werke Shakespeares bis zum Jahre 1640. Erlangen 1904.
**Haase, Fr.* David Garrick. (A. — 1903.)
van Hamel, A. G. Hamlet te Parijs. (A. — Amsterdam 1887.)
Heinrich, P. Die Namen der Hamlettragödie. Leipzig 1904.
Hazlitt, W. C. Shakespeare. Himself and his Works. 2. Ed., revised, with important Additions and several Facsimiles. London 1903.
Hazlitt, W. C. Bibliographical collections and notes on Early English Literature. London 1903.
Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. — Lectures on the English Poets. London 1903.
**Holzer, G.* Shakespeare's Tempest in Baconian Light. Heidelberg 1904.
— Shakespeares Schauspiel «Der Sturm». Nach einer Broschüre von G. Holzer, Von B. S. (S.-A. 1904.)
**Keifer, J. W.* Did William Shaksper write Shakespeare? (A.) London 1904.
**Keller, W.* Shakespeare und der Hof der Elisabeth. (A. — 1903.)
**Kilian, E.* Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. (S.-A. — 1903.)
— Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise. (S.-A. — 1903.)
**Kohlrausch, R.* Shakespeares «Julius Cäsar» und Cäsars Rom. (A. — 1902.)
**Kralik, R. v.* Das Hamletproblem. (S.-A. 1903.)
Kröger, E. Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare. Berlin 1904.

Lafinur, L. M. Las mujeres de Shakespeare. Montevideo 1884.

Liliencron, R., Frhr. v. Wie man in Amwald Musik macht. — Die siebente Todsünde. («Hamlet.») 2 Novellen. Leipzig 1903.

**Lorm, H.* Über «König Lear». Aus dem Nachlaß mitgeteilt von Ph. Stein. (A. — 1903.)

Marsh, D. Observations on the First Act of Shakespeare's Tempest. (A. — 1788.)

Maurer, Th. Les femmes de Shakespeare. Paris s. a.

Mézières, E. Le jubilé de Shakespeare. Souvenirs de Stratford-sur-Avon. (A. — 1864.)

Morandi, L. Voltaire contra Shakespeare, Baretti contra Voltaire. Roma 1882.

**Müller, A.* Shakespeares Falstaff. (A. — 1903.)

**Münch, W.* Shakespeare als Mensch nach Leslie Stephen. (S.-A. — 1903.)

**Otto, W.* Everyman. (A.) Leipzig 1904.

**Pauli, R.* Der geschichtliche Richard III. Zur Vergleichung mit Shakespeares Richard. (A.)

Perrett, W. The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. (Diss.) Weimar. 8. 1903.

Pinloche, A. De Shakespearii Hamleto et germanica tragoedia, quae inscribitur «Der bestrafte Brudermord». Paris 1890.

**Probst, A.* Samuel Daniels «Civil Wars between the two Houses of Lancaster and York» und Michael Draytons «Barons' Wars». Eine Quellenstudie. Straßburg 1902.

Prölss, R. Von den ältesten Drucken der Dramen Shakespeares und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf diese Dramen ausgeübt haben. Leipzig 1905.

**Raeder.* Über die behauptete Identität der Metaphern und Gleichnisse in Bacons und Shakespeares Werken. (Pr.) Grünberg 1891.

**Rowe, N.* Some account of the Life of W. Shakespeare. (A.) London 1904.

*Sketches to Shakespeare's Plays. Designed and drawn by *L. S. Ruhl.* Series I—V. Cassel and Leipsic.

**Sannazaro, Jacopo.* Arcadia. Aus dem Italienischen übers. von K. Brunhuber. 1. T. Neumarkt 1904.

Schomburg, E. H. The Taming of the Shrew. Eine Studie zu Shakespeares Kunst. Halle 1904.

Seccombe, Th. and *J. W. Allen.* The age of Shakespeare (1579—1631). Vol. I. II. London 1903.

Sievers, R. Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakespeare-Zeit. Berlin 1904.

Smith, N. Eighteenth Century Essays on Shakespeare. Glasgow 1903.

Stack, R. An Examination of an Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. (A. — 1788.)

Stedefeld, G. F. Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeares gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Michael de Montaigne. Berlin 1871.

**Stein, L.* Des Dichters Weihe. Dramatisches Bild aus Shakespeares Jugendleben. Frankfurt a. M. 1864.

Vieillard de Boismartin, A. Macbeth à l'Odéon. Étude spirite. Paris 1863.

**Vulpius, H.* In Shakespeares Heimat. (A. — 1903.)

***Winds, Ad.* Shakespeares «Bezähmte Widerspenstige» und ihre deutschen Bearbeitungen. (A. — 1903.)

Wislicenus, P. Zwei neuentdeckte Shakespearequellen. (A. — 1874.)

***Wurth, L.* Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeares Tragödien. (S.-A. — Wien 1902.)

* *

Is it Shakespeare? The great Question of Elizabethan Literature. Answered in the light of new revelations and important contemporary evidence hitherto unnoticed, by a Cambridge Graduate. London 1903.

* *

***Massinger, Ph.* Der Herzog von Mailand. Tragödie. Frei bearb. von H. Conrad. Stuttgart (1904).

The Works of *Th. Kyd.* Ed. from the original Texts with Introduction, Notes and Facsimiles by Fr. S. Boas. Oxford 1901.

* *

Wright, J. The English Dialect Dictionary. Part. XXV—XXVIII. London 1905.

Notes and Queries. 1904.

* *

Handschriften *Regis,* 1691. Sinn-Parallelen zu Shakespeare. 1848.

Weimar, Ende März 1905.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, Präsident u. Mitredakteur des Jahrbuchs.
von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar, 1. Vize-Präsident.
von Wildenbruch, Geh. Legationsrat a. D., Berlin, 2. Vize-Präsident.
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.
Bulthaupt, Dr. H., Prof., Bremen.
Cohn, A., Buchhändler, Berlin.
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck.
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.
Kluge, Dr. F., Hofrat, Univ.-Prof., Freiburg i. B.
von Possart, Dr. E., Prof., Intendant des Hoftheaters, München.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München.
Studt, Dr. K., Staatsminister, Exzellenz, Berlin.
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- und Schiller-archivs, Weimar.
Wülker, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Prof., Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o. Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O., Prof.
Obrist, Dr. A., Weimar.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Philadelphia.
Furnivall, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Ward, Adolphus W., Litt.D., LL.D., Cambridge (Engl.).
White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.
Wright, W. A., D.C.L., LL.D., Cambridge.

Allerhöchste und höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königl. Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
† Ihre Königl. Hoheit Karoline, Großherzogin von Sachsen, gest. 17. Januar 1905.
Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.
Se. Königliche Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Albrecht, Prinz von Preußen, Prinzregent von Braunschweig.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.
Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Durchlaucht Ernst, Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, Regierungsverweser der Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Liechtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.
Achelis, Th., Prof. Dr., Bremen.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Amherst College Library, Amherst (Mass.) U. S. A.
Anders, Dr. H., Univ.-Lektor, Jena.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
von Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau (O.-L.).
Art'l, H. S., Buchdruckereibesitzer, Dessau.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Rechtsanwalt, Wandsbeck.
von Bamberg, Professor, Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Bremerhaven.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Löwen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Josef, Prof., Budapest.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
Beckwith, Mrs. C. L., Southampton.
Beer, Dr. Ludwig, Berlin-Grunewald.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bertuch, August, Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, öffentliche, Mannheim.
Bibliothek, Großherzogl öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gustav, Univ.-Prof., Basel.
Bitterhoff, Dr. phil., London.
Bloem, Dr. Walter, Schriftsteller, Berlin.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhm, Dr. Joh. F., Oberlehrer, Berlin.
Bolen, Charles, Löwen.
Böthling, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Brie, Fried., Dr. phil., Breslau.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdozent und Amanuensis an der Hofbibliothek, Wien.
Brown, Ed. M., Cincinnati U. S. A.
Brunhuber, Dr. K., Lehrer für neuere Sprachen, Wasserburg a. Inn.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe.
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Univ.-Prof., Chicago.
Churchill, Dr G. B., Prof., Amherst, Mass.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler, Berlin.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Crawford, Charles, London.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
v. Crüger, Generalleutnant, Exzellenz, Wiesbaden.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Czermak, Ernst, Prof., München.

Dandler, Frl. Anna, Hofschauspielerin, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover (N. H.).
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
De Man, Dr. A., Forest-lez-Bruxelles.
Demmering, Gerhard, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Deutschbein, Dr., Privatdoz., Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Prof., Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Oberleutn., Schöneberg.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Doren, Fr. van, Prof., Bouillon.
Douse, T. Le Marchand, London.
Dubislav, Dr., Direktor, Charlottenburg.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
Eckhardt, Dr. Eduard, Privatdozent, Freiburg i. Br.
von Egloffstein, Freiherr Dr., Kabinetssekretär S. K. H. d. Großherzogs von Sachsen-Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Prof., Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Cassel.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Endres, Joseph, Cand. phil., Würzburg.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Ernesti, Conrad, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Böckenförde.
Ernst, Otto, Schriftsteller, Hamburg.
von Felner-Kmosko, K., Weimar.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fest, Dr. Otto, Berlin.
Fiedler, Dr. H. G., Prof., Birmingham.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Fischer, Frl. Melanie, Berlin.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Heidelberg.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Folger, H. C jun., New-York.
Förster, Fritz, Dr. med., Dresden.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
van Fraechem, Dr. E., Mecheln.
Franciscoum, Herzogl. ev., Zerbst.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Bonn a. Rh.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymn., Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Fulda, Ludw., Dr. phil., Charlottenburg.
Galvez, José Maria, Paris.
Gebhard, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Genée, Dr. Rud., Prof., Berlin.
Giesecke, Dr., Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
von Gionima, Eugen, Oberlandesgerichtsrat, Wien.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldschmidt, Benedict, Frankfurt a. M.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg.
Görres, Dr., Rechtsanwalt, Berlin.
Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Gothein, Frau Prof., Heidelberg.
Grabau, Carl, Kandidat, Luckenwalde.
Gray, Frau, geb. Isles, Weimar.
Greg, W. W., M. A., London.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
de Groote, R., Prof., St. Nicolas.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., i. F. Georg Reimer, Berlin.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Königl., Trarbach.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagen, Th., Kunstmaler, Prof., Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Halm, Alfred, Direktor des Berliner Theaters, Berlin.
von Hanstein, Dr. Albert, Privat-Dozent, Hannover.
Hardy, Edmund, Dr. phil., Prof. a. D., Bonn.

Harlan, Walter, Dr. jur., Grunewald.
von Hartel, Dr. Wilh. Freiherr, k. k. Minister für Kultus und Unterricht, Exzellenz, Wien.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Prof., Prag.
Hausknecht, Dr. E., Prof., Realgymn.-Direktor, Kiel.
Hecht, Hans, Dr. phil., Kiel.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Bonn.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heine, Dr. Otto, Prof., Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Helft, Edm, Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oskar, Zweibrücken.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr., Landau (Pfalz).
Hertz, Miss Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr., Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Berlin.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. K., Wien.
Hof- und Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof., Weimar.
Hohlfeld, A. R., Dr. phil., Prof., Madison, Wis
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
von Hülsen, Kammerherr S. M. des Kaisers, Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Berlin.
Institut, bibliographisches, Leipzig.
Isles, Frl. Alison, Weimar.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Professor, Münster i. W.
Jonas, Frl. Marie, Stettin.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanwalt, Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser-Wilhelms-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin-Auguste-Victoria-Schule, Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Univ.-Prof., Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzogl., Bernburg.
Kern, Dr. J. H., Prof., Groningen.
Kessler, Graf, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Koch, Dr. Max, Univ-Prof., Breslau.
Kögler, Literat, Weimar.
Koehne, Frl. Hannah, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
von Kralik, Dr. Richard, Wien.
Kreismann, Hermann, Generalkonsul a. D., Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Schweizerthal.
von Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Dr. phil., Berlin.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogliche, Altenburg, S.-A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landes- u. Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesschule, Königl., Pforta.
Lane, Miss L. E., München.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin-Schöneberg.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Larwill, Paul, M. A., Wilmersdorf.
Latham, Miss Grace, London.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.

Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Lippert, Dr. L., Hamburg.
Literar. Lesezirkel «Shakespeare», Magdeburg.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Prof., Jena.
Ludewig, Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Mädchenlyzeum, Direktorium des öffentl. deutschen, Prag.
Mädchenschule, städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weisse, Frau Nina, Berlin
Manke, 1. ord. Lehrer an der Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Friedrich, Frankfurt a. M.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanw., Weimar.
Marx, Th., Reallehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Maurach, Landrat, Danzig.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
Mayer, Friedrich, K. Gymn.-Rektor, Nürnberg.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Mende, Frl. Käthe, Frankfurt a. O.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilh., Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfried, Rentier München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.
Metzel, Wilh., Rechtskand., Stettin.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Mielke, Dr. Helmuth, Chefredakteur, Barmen.
Milan, Emil, Dr. phil., Steglitz.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant, Agram.
Moorman, Dr. F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, München.
Muff, Dr. Chr., Geh. Regierungsrat, Rektor, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Univ.-Prof., Kiel.
von Müller, Exzellenz, Kgl. Gesandter, Weimar.
Münch, Dr. W., Geh. Regierungsrat, Univ.-Prof., Berlin.
Münchhausen, Max Freih. von, Weimar.
Nebe, Dr., Ministerialdirektor, Weimar.
Nernst, Dr. Walter, Prof., Berlin.
Neubürger, Ferdinand, Schriftsteller, Berlin.
Neuendorff, Bernh. Dr. phil., Berlin.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Metz.
Nobelbibliothek der schwed. Akademie, Stockholm.
Noyes, Carleton Eldredge, Univ.-Prof., Cambridge, Mass. U. S. A.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schl.
Ober-Realschule in den Franckeschen Stiftungen, Halle a. S.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Weißenfels.
Ober-Realschule und Realgymnasium, Cöln a. Rh.
von Oechelhäuser, Fr. W., Dr. ing., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof., Karlsruhe.
Oeftering, Dr. Mich., Königl. Reallehrer, München.
Oehme, Rob., stud. phil., Berlin.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor der Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalleutnant und General-Adjutant, Exzellenz, Weimar.
A. Panse'sche Verlags-Buchhandlung, Weimar.
Parow, Dr. Walter, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der Neuen Shakespeare-Bühne, Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms
von Pechmann, Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Perry, Marsden J., Providence, R. I.
Petersen, Rud., Hamburg.

Petsch, Robert, Dr. phil., Priv.-Dozent, Heidelberg.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Ludw., Prof., Berlin.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Prölß, Rob., Schriftsteller, Dresden.
Proescholdt, Dr. L., Prof., Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Quincke, Wolfg., Oberregisseur, Frankfurt a. M.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schles.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Zittau.
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt., Berlin NW.
Realschule an der Prinz Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymn., Witten (Ruhr).
Reinhardt, Otto, stud. phil., Jena.
Reismann. H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Rethwisch, Ernst, Dr. jur. et phil., Berlin.
Richter, Frl. Dr. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Robertson, Dr. John G., Prof., London.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.
Rönneberg, M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rothe, Dr., Staatsminister, Exzellenz, Weimar.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
von Salpius, Frau, Berlin.
von Salpius, Frl. Hildegard, Berlin.
Salzberger, Dr. med, prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Prag.
Schaper, M. & H., Verlagsbuchhandlung, Hannover.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspieler, Paris.
Schiff, Jackob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlesinger, Frau Martha, Berlin.
Schlösser, Dr. Rud., Univ-Prof., Jena.
Schmall, Josef, Schriftsteller, Wien.
Schmidt, Reinhold, Oberlehrer, Neumünster.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
von Schön, Frl. Lydia, Blumberg.
von Schönaich, Frau, Weimar.
Schröder, Curt, stud. phil., Berlin.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schücking, Dr. L. L, Priv.-Dozent, Göttingen.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
von Schultz-Dratzig, Frau geb. Burgeff, Schlangenbad.
Schultze, Hch., Rektor, Harzgerode.
Schweich, Frl. Constance, Würzburg.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Sello, Dr., Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., an der Universität, Berlin.
Seminar, Engl., an der Universität, Breslau.
Seminar, Engl., an der Akademie, Frankfurt a. M.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Roman.-englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Seminar, Engl., an der Univ., Würzburg.

Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L A., Prof., Lincoln, Nebr.
Sherzer, Miss Jane, Ann Arbor, Mich.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Sievers, Dr. R., Charlottenburg.
Singer, Dr. S., Prof., Bern.
Smith, A. Earnshaw, Verlagsbuchhändler, Cambridge.
Smith, C. Alphonso, Prof., Chapel Hill, N. C.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spies, Dr. Heinrich, Priv.-Doz., Berlin.
Sprenger, Dr. Robert, Prof., Northeim.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stägemann, Max, Geheimrat, Theaterdirektor, Leipzig.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Oppeln.
Stoffel, C., Dr. phil., Nimwegen.
Stokes, John, M. D., Sheffield.
Stoy, Dr. Heinrich, Jena.
Sträter, Dr. Th., Rentier, Königsberg i. Pr.
Stury, Rich., Kgl. Hofschauspieler, München.
Swaen, A. E. H., Gymn.-Lehrer, Amsterdam.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Szostakowski, Amtsgerichtsrat, Allenstein.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Prof., *Göttingen.*
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Tausig, Paul, Wien.
Teschner, Frl. A., Schulvorsteherin, Stettin.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Thormählen, Joh., Hamburg.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.
Träger, Alb., Justizrat u. Notar, Berlin.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türckheim, Dr Leo, Prof., Würzburg.
Ulbrich, Dr., Direktor, Prof., Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Birmingham.
University Library, Glasgow.
University of Georgia, Athens.
University Library, Mc Gill, Montreal.
University Library, Princeton, N. J.
University of Toronto Library, Toronto.
Vandegaer, Dr. J., Hasselt.
Varnhagen, Dr. Herm., Univ.-Prof., Erlangen.
van de Velde, Henry, Prof., Weimar.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Victoria-Louisenschule, Wilmersdorf.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vocht, H. de, Prof., Löwen.
Vogel, Dr. Ernst, Braunschweig.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.

Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordieck, Prof., Oppeln.
Wagner, Gustav, Achern, Baden.
Wagner, Dr. Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibes., Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Warburg, Dr. A., Hamburg.
von Wedel, Graf Oscar, Wirklicher Geheimrat und Oberschloßhauptmann, Weimar.
Wegener, Dr. Rich., Halensee.
Weiser, Carl, Regisseur, Weimar.
Weisstein, Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wells, W., M. A., Lektor an der Univ. Würzburg.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
Westen, Emanuel, Theaterdirektor, Reichenberg i. Böhmen.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.
Wetz, Dr. W., Univ.-Professor, Freiburg i. Br.
Weyrauch, Dr. Max, Oberlehrer, Allenstein.
Wichmann, Frau Dr. Elisabeth, Sheffield.
Wiecke, Paul, Hofschausp., Dresden.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
William's College, Williamstown, Mass.
Winds, Adolf, Hofschausp., Dresden.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Woermann, Adolf, Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, cand. phil., München.
Wolff, Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Prof., Schriftsteller, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Löwen.
von Ysselstein, Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfr., Kais. Legationsrat, Berlin W.
Zschech, Otto, Prof., Wittenberg.

Abgeschlossen am 23. Mai 1905.

Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XLI.

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Kom. = Komödie, Trag. = Tragödie, Rez. = Rezension.)

